صلاح بوسريف

رهانات الحداثة

أُفُقٌ لأَشْكَالٍ مُحْتَمَلَةٍ





دار الثقافة
للنشر والتوزيع
الدار البيضاء

صلاح بوسريف

رهانات الحداثة

أُفُقٌ لأَشْكالٍ مُحْتَمَلَةٍ



دار الثقافة
للنشر والتوزيع
34-32 شارع فيكتور هيكو ـ ص. ب. 4038
الهاتف 30.76.44 - 30.23.75
157 شارع لاجيروند ـ الهاتف 24.79.32
فاكس 30.65.11 ـ الدارالبيضاء 20500

الكتاب : رهانات الحداثة – أفق لأشكال محتملة.
المؤلف : صلاح بوسريف.
الطبعة : الأولى 1996.

الناشر : دار الثقافة – الدار البيضاء.
الغلاف : الفنان عبد الكريم الأزهر.
الطبـع : مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء.
الإيداع : القانوني رقم 1996/1284.
ردمك : 7 - 087 - 02 - 9981

إلى أصدقائي في «بيت الشعر»

محمد بنطلحة • محمد بنيس • حسن نجمي...

وإلى كل الذين سَيُضيئون هذا الفضاء برحابة حُبهم

اِستطرادٌ لاَبُدَّ منه

لا تعني الحداثة قَطْعاً، القطعَ مع الماضي، أو الإقامة في مُنْجَزَاتِهِ. كما لا تعني بناءَ أُفُقٍ حضاري مَشْرُوطٍ بِمَحْوِ مَا لَهُ صلة بماضِي وحاضرِ رِهاناتنا، والتفكير فقط، في مَجْهُولاتِ نِدَاءَاتٍ نَسْتَقْدِمُ بعضَ رَوَاسِبِهَا من المستقبل. فالحداثة ليست شكلاً أو إطاراً جاهزاً. أو هي بالأحرى ليست نمطاً في سياقه نُفكر ونُهَيِّءُ آفاق رِهَانَاتِنَا، فهي سَيْرُورَةٌ وتجدُّدٌ دائمين، إِبْدَالاَتُها هي دَمُها أو هي النبض الذي به تقيس سيرورة حياتها وتأثيرها.

فالحداثة بهذا المعنى هي أُفُقُ اِحتمالاتٍ. الماضي فيها هو لحظة تَوَتُّرٍ دائمة، وإعادة تفكير وتأمُّلٍ في مُمْكِنِ ومُسْتَحِيلِ رِهاناتِها.

فَهْمُ الحداثة، أو إدراك مستحيلاتِها مَشْرُوطٌ أولاً بقدرةِ أسئلتنا على تغيير مواقع وزوايا تَأَمُّلاَتِهَا. وهذا يعني أن نُفكِّرَ في ذَوَاتِنَا و«هويتنا» من خلال المتغيرات الكبرى التي طرأت على وجودِنا كاملاً، ليس بمحض اِختيارنا، في وقت من الأوقات، بل بفعل نِدَاءاتٍ لم نفكر، أو بالأحرى لم نُنْصت لاختلاجاتها إلاَّ بعد أن أَدْرَكْنَا خطورةَ فَهْمِنا القاصر لمفهومي «الهوية» و«الأصالة» في غياب تفكيرنا في فعل هذه النِّداءات الْقَصِيَّةِ والقاسية في ذات الآن.

كما أن هذا الفهمَ مشروطٌ ثانياً بِمُسَاءَلَتِنَا لذواتنا وَلآفَاقِ ورهاناتِ الحداثة ذاتِها..

هذا ما نحاوله في هذا الكتاب. الذي فيه نُفكِّرُ برؤية نقدية للحداثة، قبل أن نفكر في الْقَدَامَةِ.. وما يعنينا هنا هو الخطاب الشعري، عبر سيرورة أشكاله، وانْكِتَابها في مختلف مراحل سَفَرِ وَكَيْنُونَةِ النص الشعري، المنطوق به، والمسكوتُ عنه.

رهاناتنا هي حدوسٌ. ليس بما يعنيه الحدس من غياب تفكير مشروطٍ بِوَعْيِهِ بِأَسْئِلَتِهِ، فالحدس هنا، هو حَدْسُ ذَاتٍ شَاعِرَةٍ بمآزق انْكِتَابِ النص، وبمآزق وأعطاب حداثة نحن مُوَرَّطون فيها تفكيراً وكتابة.

في هذا الكتاب، نُراهن على إخفاقاتنا، قبل أن نُراهن على انتصارات وَاهِيَةٍ، وكاذبة.

فالكتاب عتبة للتفكير في قضايا وإشكالات ماتزال في حاجة إلى التفكير، وما نراهنُ عليه هو أن نفتح جِراحنا على عذاباتها، ويَكون لدينا ما يكفي من الجرأة للتفكير بصوت عالٍ في آفاق حداثتنا ورِهاناتنا دون أن نُخْفِيَ ما يشوبُها من أعطاب ومَآزِق.. وهذه إحدى اختبارات الحداثة لذاتها ولما تَنُوءُ به أسئلتها من اِرتجاجات وهشاشة مُحتملين.

نُشير، ونُثير الانتباه، وما تبقى نتركه للقارئ، الذي نفترض فيه مَعْرِفَتَهُ بما عليه تبنِي تَصَوُّراتنا مسار اِنْكِتَابِهَا. وما به تحفر مجرى تفكيرها..

وهل لِيَدِنَا أن تَفْلِتَ من أعطاب جِبْرِهَا. لاَ نَجْزِمُ. فتأكَّدْ.

البيضاء في 5 يونيه 1996

I

حدوس في الشعر والحداثة

رِهَانُ التَّحديث في الشعر العربي...

«إِلَىٰ مَتَـىٰ
نَسْتَظِلُّ بِشَجَرَةٍ
قَدْ تَقَلَّصَ عَنَّا ظِلُّهَا
....
....
وَقَدْ
بِـدْنَا بِٱلأَثَـرْ». (أبو حيان التوحيدي / الإشارات الإلاهية)

(1)

الشعر اِختيار صعبٌ !؟

لأن الشعر، هو جذر مُؤَسِّسٌ للثقافة العربية، وهو «ديوان» الأمة، وخَزَّانُ معارفها، وهو نبعُ مائها.

الشعر امتدادٌ زمنيٌّ !؟

فهو امتدادٌ في الماضي، وامتدادٌ في المستقبل. ومن هنا يأتي إطلاقُ صفة التدوين عليه، لأن في التدوين يتم تَصْبِيرُ هذا الشعر، كي يبقى صالحاً للاشتغال عبر امتداده الزمني.

وهو اختيار صعب في امتداده هذا، لأن التعاملَ معه ــ قراءة أو كتابة ــ يقتضي مراعاة هذا الامتداد الزمني أو تكريسه، من خلال توكيد سُلطة النموذج، وذلك بالحفاظ على بعض مُكَوِّنَاتِهِ المُؤَسِّسَة.. حتى لا يُجْتَثَّ الجذر، وَتَنْكَفِىءَ ظلالُ الشجرة على تاريخها.

(2)

الاختيار الصعب في الشعر، يتحدد بكونه، مكاناً للحكمة وخَزَّانَ شواهد نحوية وبلاغية. وهو مصدرُ تفسير لـ«النص الأول» !؟

(لأنه من حيث الترتيب، كمصدر من مصادر العربية، يأتي في الدرجة الثالثة بعد القرآن والحديث، رغم سبقه المرجعي والزمني).

فهو إذن، أرض مشاع لكل العلوم، إلاَّ أن يكون شعرا وهذه أحد التفسيرات الأخرى لصفة التدوين.

(3)

امرؤ القيس. حين كان يُؤثِّث بَيْتَهُ، لم يكن يعبأ بالبديع أو بالبيان. ولم يكن يقصد إلى الكتابة على البحور البسيطة أو المركبة. أو كما يقول الباقلاني :

«وقد اختلفوا في الشعر كيف اتفق لهم فقد قيل إنه اتفاق، في الأصل غير مقصود إليه على ما يعرض من أصناف النظام في تضاعيف الكلام، **ثم لما استحسنوه واستطابوه ورأو أنه قد تألفه الأسماع وتقبله النفوس تَتَبَّعُوهُ من بعد وتَعَمَّلُوهُ**»[1].

وهو ما يُؤَكِّدُه ابن رشيق بقوله، في سياق حديثه عن انتقال العرب من التعبير نثراً إلى التعبير شعراً. بقوله :

«**فَتَوَهَّمُوا أعاريضَ جعلوها موازين للكلام**. فلما تَمَّ لهم وزنه سَمَّوْهُ شعراً لأنهم شعروا به. أي، فطنوا»[2].

فامرؤ القيس إذن، شاعر رؤيا. يحتفي في شعره بالتقاط الأشياء المُدهِشَة، وبترميم فَراغات الرُّسومِ.. (الرسم بمعنَى الأَثَر بِلاَ شَخْصٍ)[3] أو بفتح آفاق ممكنةً لاختبار قُدْرة الشعر على قول ذاته.

(1) الباقلاني، إعجاز القرآن (ضمن دخائر العرب، دار المعارف، مصر / ص 95-96، طبعة 1954). التشديد من عندنا.

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، (ج 1 ص 20)، الطبعة الخامسة، 1981. التشديد من عندنا.

(3) البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب العرب، مكتبة الخانجي بالقاهرة، (ج 8 ص 122)، الطبعة الأولى، 1982.

وسيفسر هذا المنحى التلقائيّ في الكتابة رَدُّ أبي العتاهية «أنا أكبر من العروض».

لأن الشاعر بهذا الموقف، أدركَ خُطُورَة تقعيد الشعر وهي خطورة، تفرض على الشاعر نظاماً لا يمكن للشعر أن يَنْكَتِبَ بدونه.. فرفض امرئ القيس للإمارة، هو رَفْض لكل أشكال النظام، وبحث مستمر عن مكان فيه مُتَّسع لكل الأمكنة. أو هو فضاء يُساعد العين على السفر في مجاهيل مُتخيلها.

(4)

إن إمكانية القراءة ٱلْخَطِرَةِ للشعر، هي ما عَبَّر عنه الدكتور طه حسين، حين كشف في بحثه، في الشعر الجاهلي، عن بعض الشروخ التي تَضْطَهِد معرفتنا العِلْمية بهذا الشعر. وهو نفس الخطر الذي جاءت الرومانسية، شعرياً، كي تحفر بعض شقوقه وتفتح أمام الشعر آفاقاً للتفكير في كتابة جديدة تختار المغامرةَ والتجريب، كَأُسُسٍ ومقومات لشجرة نَسَبٍ جديدة، لا تحتمي بظلها، أو تنكفىء على تاريخها، لأنها شجرة في غابةٍ، ظلها، هو اِمْتِدادٌ لِلتُّرْبَةِ التي خرجت منها كل أشجار الغابة.

(5)

فالتعامل مع الشعر، قراءةً أو كتابةً، لم يعد يَتِمُّ من زاوية النظر إليه كخطاب مُساعد فقط لتفسير «النص الأول» أو لمنحه صفة الخطاب المُدَعِّمِ للقاعدة، أو لتبرير الحكمة، حيث أصبح التعامل مع هذا الخطاب، ينطلق من الخطاب في ذاته، كشعر، أولاً وأخيراً.

هذه الإمكانية الجَديدة، هي الَّتِي ستمنح الشاعرَ شَرعِية التَّعامل مع شجرة نسب كشَجَرة في غابة، وليس كشجَرَة تُخْفي الغابة بكاملها.

(6)

الاختيار الصَّعْب للشعر إذَن، يأتِي من كَوْنه تَرِكَة مُغْلقة لأنَّها، هي :

«رُوح الثَّقافة الإسْلامية العربية، التي هي الروح المميزة لشَخْصيَتنا الفنِّية على مَرِّ العُصُور».

وكل محاولة تجديد أو تَطْوير، إنما هي محاولة لتغريب «كياننا العضوي».

أو هي، بالأخرى، محاولة لـ«الخروج» عن العادة، وميل «للإستعانة في التعبير بعناصِر يستَمِدُّونَها من دِيانَات أُخْرى غَيْر العَقِيدة الإسْلاميَّة بل ومما تأباه هذه العقيدة : كفكرة الخَطِيئَة وفكرة الصلب وفكرة الخلاص»[4].

---

(4) عن بيان لجنة الشعر التابعة للمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر، وكان العقاد رئيساً لها آنذاك.
المرجع، مجلة أدب ونقد المصرية، العدد 87 نوفمبر 1992.

(7)

من بنود التركة هذه، نستخلص الإقحام المُغْرِضَ لسلطة المقدس على خطاب لا يعبأ بغير «الكذب».

- ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُونَ، أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ، وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ﴾[5].
- أَعْذَبُ الشِّعْرِ أَكْذَبه ـــ (الأصمعي).

أي بتوكيد الكذب، باعتباره ضرباً من الخيال.

وَقَدْسَنَةُ الشعر يُقصد بها، الحفاظ على الامتيازات والمصالح والحفاظ على بنيات المجتمع التقليدي، لأن هذه البنيات، هي التي تحجب هذه الامتيازات وتُخفيها. **أما الشعر، فهو ريحٌ تكشف وتُعَرِّي**. وبهذا يُمكن أن نفسر كل تلك الحملات التي تُرَافِقُ كل محاولات التجديد في الشعر العربي، وليس في غيره من أنواع الكتابة الأخرى. كالرواية مثلاً.

(8)

قطع الشعر مراحلَ، وَتَجاوز عقوداً من الزَّمن، وخَطا خطوات وَاسِعَة في اتِّجاه المُسْتَقْبَل، ليس بمعنى القطيعة مع المَاضِي، بل لجعل الماضي أحد مقومات المستقبل، وأحَدَ دعاماتِه، وليس باعتباره «الروح المميزة لشخصيتنا الفنية على مَرِّ العصور»[6].

المستقبل هو الرؤية التي نُؤسِّسُ لملامحها في الحاضر وبِها نتهيَّأ لكل

---

(5) سورة الشعراء (آية 224–225).

(6) مجلة أدب ونقد المصرية، (م.سا).

الاحتمالاَت. وخير من يمكنه أن يمثل هذه الرؤية، شعر الحداثة عبر مختلف الحقب. نعني، الشعراء الذين كانوا ينظرون إلى الشعر في ذاته، ويبحثون عن أشكال قادرة عن استيعاب كل التحولات، أو ينصاعون لما تُمليه التجربة، أو تشير إليه حدود الرؤية.. دون الانصياع لحدود الأشكال وقوانينها.

(9)

فشعر الحداثة في زمننا الرَّاهن، هو أصعب الاختيارات لأنَّه زمنيا أصبح مُهَدَّداً بزحف الآلة، وإمكانات ٱلْعَجْز والكَسَل التي تتِيحُها وسائل الإعلام البصرية لأنها لا تُخاطب الذَّكاء، ولا تسمح بالاجتهاد والتَّفكير أو هي بالأحْرى، تُحاربُ كل ممكنات التَّحديث الفكريَّة والثَّقافِيَّة، مادامت برمجتها العامة لا تروج، بما فيها المؤسسات التعليمية، إلا للامتيازات والمصالح التقليدية في مجتمعات، أكلها التقليد.

(10)

لَيس مُهما إذن، أن نفشل أو نكْسِب رهانَ التَّحْديث لأن المكسب أو الخَسَارة ليسَا هُما مبرر وجودِنَا فالمهم أن نخلق مُناخاً، كل إمكانات التَّحْديث فيه تُصبح قادرة على اختبار مداها.

وليس مُهما أن نكتب قصيدة بسيطَة أو مُرَكَّبَةً فالمُهم، هو أن نَضْمن للشِّعْر استمراريَّته فينا، ونُحَافِظَ على دَوْره في اقتحام وخَلْخَلَة التَّوابث، شَرِيطَة أن يَبْنِيَ هذا الشعر، شعرِيَّته الَّتِي بِها نُعَيِّنُ سَدَادَ اختيارنا، وبها نضمن امتدادَنا الزمني..

في المستقبل طبعاً.

أفق لأشكال مُحتملة

(1)

في النثر، الشاعر يُحاول أن يختبر قُدرة الإيقاع على التَّفَجُّرِ، ويحاول، بتخليه عن التفعيلة، كمكون إيقاعي أن يبرهن على وجود إمكانات أخرى كثيرة، قادرة، بفعل تضافُر الكلام وبنائه بطريقة مختلفة، على خلق إحساس لدى القارئ بوجود كلام لا يشبه النثر، ولا يحتمي بأَحَد العَنَاصر المكونة لإيقاع الشِّعر، على الأقل، كَما هو مُتَعارف عليه لَدَى الشَّاعريِّين العَرب.

فهو بِذَلك، ينحو منحَى صعباً، ويُحاول أن يخلق طَريقَة في التعبير، هي ما أصبح يُعرف بـ«قصيدة النَّثْر».

(2)

أمام هذا المنحى الصَّعْب، تَبْدو حدود الخَطر واضِحَة لأن تحويل النَّثْر إلى شعر هو غِوَاية منعطفاتِها خَطِرة. وهو غوَايَة أيضاً، لأن كاتب الشعر نثْراً قد لا ينتبه لامْتِصاص النَّثر للشِّعْر، فيصبح بذلك النَّثْر هو حَدُّ الشِّعر، ومُنْتَهَاهُ.

فِي قَصيدة النثر، هناك اِنسياب يحتاج إلى يَدٍ مَاكِرَةٍ لحصره، للحفاظ على شعرية النص. وهي اليد التي تقتصد في كَلاَمها، كما تَقْتصد في انْسِيَابِيَةِ هذا الكَلام، ولا تتركهُ يَتَشَتَّتُ في اتِّجاهاتٍ، مُنْعَطَفَاتُها غير مَحْسُوبَة.

(3)

وتَبْقى لقصيدة النثْر اختيارات، بِها يستطِيع هَذا الشكل من التَّعْبير أن يُسَيِّجَ شكله. وأعنِي الصُّورة أو المتخيل في حدوده القُصوى، لأن في التخيل، الشاعر يُمارس نوعاً من الرقابة على انسياب الكلام وعلى نثريته. أي على حدود الشكل، وهي رقابة لا تصمد أمام انفلات المَعْنَى.

فِي التَّخيل، الصُّورة تدعو القارئ إلى الانخراط في كلام لا يُشبه الكلام. والنص، يُحافظُ بذلك على أحد مُكوِّنات شعريته. وفي التخيل أيضاً، النص يحفر مجراه الخَاص إيقاعيّاً لأنه، ليس من السهل أن نَبْنِيَ صُورَةً أَوْ نَخْلُقَهَا.

المتخيِّل إذن، هو أحد مَلاذات الشعرية. وهو سيَّاج لضَبْط حدود «الشَّطَطِ» في النَّثر، وللحِفَاظِ أيضاً على خصوصية الخِطاب الشِّعري.

بالمتخيل، الرؤيا تحفر مُنْعطفاتِها، ضمن حُدُودِ شِعْرِيَةٍ، النَّصُّ وحده يملك الحَقّ في رَسْمِها أو مَحْوِهَا.

إنَّها الرُّؤْيَا المُضاعفة. فهي تمتح مكوِّناتها من الواقع لِتُؤَسِّسَ لواقع آخر، هُو ما تفيض به عينُ الشاعر، حين تكونُ في أَوْجِ حُلْمِهَا.

(4)

نَادِرة هي النُّصوص التي تستطيع ذلك. ونادِرة هي التَّجارب التي قَالتِ النَّثر شعراً. وأمام هذه النُّدْرَةِ، هناك كثرة لم تُدْرِك خطر غواية النَّثر للشِّعر، أو اِمتصاص النَّثر للشِّعر. هذا في نظرنا يعود إلى أسباب يُمكن أن نوجِزَها في :

- أ) **اِستسهَالُ كتابة الشِّعر نثراً، والانسياق وَرَاء نثريَّة النَّثر دون خلْق المَسَافَة المُمْكِنَة لِـ«تَصْنِيعِ» النَّثر أو شَعْرَنَتِهِ، أو اعتبار النَّثر شعْراً.**

ولا أعني هُنا أن للنَّثر مُعجما خاصّاً به أو لَه، صيغا معينة، بها يُعَيِّنُ حدود شعْريَّته ما أقصده؛ هو الشكل الطباعي للقصيدة المُعاصرة، وهو شكل يسمح بإيهام القارئ وخُدعة العين من جهة، وغياب الحساسية الشعرية من جهة أخرى. وَأَعْني بالحساسية الشِّعْرية، غِياب الحسّ التَّأَمُّلِي، قِراءة وَكِتَابَة وَهُوَ مَا يُؤَدِّي إلى :

- ب) **كتابة الشعر بمعايير النقد،** أو قياس الشِّعر بما يستَخْلِصُه النَّقْد من مَعَايير وقَوَانِين وَهُو إسقاط يُصبح فيه النَّقْد بدوره، قاعدة والشعر، آنذاك، يَتَحَدَّدُ بالنَّقْد، ولا يتحدد بشعريته هُو.

- ج) **الاستثار الفاسد للمقروء الروائي،** وَلَن أُجَازف إذا قُلتُ، إن أَغْلب شُعراء قَصيدة النَّثر، هم قُراء جَيِّدُون للرِّوَاية وقُرَّاء من الدَّرجة الصِّفْر للشِّعْر.

• د) **الموقف الجاهل بالتفعيلة**، وهو موقف قبلي، لا يُدرك أَصْحَابُه أن الشِّعْر العَرَبِي حَافِل بِأَشْكَال كَثِيرَةٍ تَخْرُج عَن حدود السِّيَاج الَّذي سَدَّ الخَليل بَابَهُ، أو حَدَّدَ بالأحرَى معاييرهُ.

فإقصَاء البحر كقَاعِدَة، والتَّعامُل مَع التَّفَاعِيل أو النَّوَى، أو التداعيات التي تحصل بين التَّفَاعِيل، هو في حد ذاته حرية تُتيح للشاعر إيقاعياً، توليد أشكال، قيدها الوَحِيد، هو الحدُّ الذي تسْمَح به الرُّؤْيَة.

نَاهِيكَ عَن التدوير الذي يضمن للشِّعْر حُرِّية تَوْسِيع الرُّؤْيَة، وخَلْق نَسيج مُرَكَّبٍ من العلاقات بين الأبيات من جِهَة والدَّلاَلاَت والصُّوَر من جِهَةٍ أُخْرى.

(5)

تَصَوُّرٌ، نحاول من خلاله طرحَ وِجْهَةِ نظرنا هذه، لا لنقف موقف المُعَارِضِ، الرَّافِضِ، لأننا لا نملك هذه السُّلطةَ ولا نرغَبُ فيها. ولأننا نومن بالتجريب، تجريب كل الأشكال الممكنة. فهي ورقة تشير فقط.. وقد نذهب فيها إلى حَدِّ تعيين ما نتبناه، مثلاً كشكل شعري، وهو شكل لا يرفض التعامل مع التفعيلة، لأنه يستثمرها في أقصى حدودها كما يستثمر النثر في حدوده الممكنة. ونعني به «القصيدة المركبة»، أو هكذا نراها، لأنها تنفتح على إمكانات متنوعة وباهرة، وتحاول أن تضمن وَحْدَتَها في تنوعها.

وَفِي ٱلْقصيدة المركبة، يُصبحُ النص أكثر حرية، وأكثر رَحَابة وهي الحرية التي بِهَا، يبرر كثير من الشعراء اختيارهم للنثر.

(6)

القصيدة المركبة، هي فضاء لكتابة النثر شعراً، ولفسح المجال أمام النثر كي يقول شِعْرِيَتَهُ، وفيها تُتَاحُ إمكانات إيقاعِيةٌ، الحدودُ فيها بين النثر والشعر تُصبح لاغية، لأننا آنذاك سَنَحْتَكِمُ إلى النص باعتباره خطاباً، فيه تتخاطب نصوص ولُغات مختلفة، وفيه تلتقي أزمنة وعصور وثقافات متباينة، ما يَلْحَمُها ويَشُدُّ عُرَاهَا، الرؤية المؤطرة لهذا الخطاب(*).

(7)

خطاب إذَن،
لا يتعيَّن بشكل مَّا
لأَنَّهُ
ضِدَّ أن يكون
شكلاً
فهو أُفُقٌ
لأَشْكَالٍ
مُحْتَمَلَةٍ...

(*) نحيل هنا، مثلاً، على تجربة «الكتاب» لأدونيس، وقد صدر ليؤكد لنا على الأُفُق المفتوح للشعر ليس كنص شعري فقط. بل كـ«كتاب شعري» يضع مفهوم الشعر من جديد أمام مِحَكٍّ خَطِرٍ. ويؤكد بأن الشعر في مفهوماته ورؤاهُ وفي أفق اِنْكِتَابِهِ لا يَرْسُو ولا يطمئن لحدٍّ مَّا. بل هو المجهول والخَطِرُ وما لا يتعين بغير ما به يَنْكَتِبُ كنداء قَصِيٍّ وقاسٍ في ذات الآن. فتأكَّد.

أُفُق الشعر وقصيدة النثر

يكثُر الحديث عن «قصيدة النثر» باعتبارها بديلاً لـ«قصيدة الوزن» أو لـ«قصيدة التفعيلة». أو باعتبارها المُنْجَزَ الإبداعي الْحَتْمِيَّ الذي كان ينبغي أن تصل إليه الحداثة أو ما بعد الحداثة وذلك بدون حاجة إلى بقاء قصيدة الوزن كإحدى رواسب القصيدة القديمة (هكذا !) و / أو التقليدية.

وسيذهب البعض إلى اعتبار قصيدة «الرواد» في تَمَثُّلِهَا لإيقاع الوزن الخليلي، في بحوره الصَّافِيةِ أو حتى في بعض التجارب التي وَقَّعَت نصوصها بالبُحور المركبة، ما هي إلا صيغة مُوَارِبَة ظلَّت القَصيدة التقليدية تُعْلِنُ من خلالها عن وجودها وتُحافظ بذلك على استمراريتها، الشيء الذي يُبَيِّنُ سلفية قصيدة الرواد أو تقليديتها، وَيُبَيِّنُ الحاجةَ الضرورية إلى بديل آخر يكون أكثر جذرية في تَمَثُّلِهِ لمتغيرات عصره، وللتحولات الحضارية الكبرى التي عرفتها الأمم والشعوب في رؤاها وفي طُرُقِ تعبيرِهَا.

في هذا وَفِي غيره، تكون مِثل هَذه الآراء قد حَاوَلَت فعلاً أن تُقَدِّمَ فهمها وتصورها لكيف ينبغي أن نَعْبُرَ بالقصيدة من شكل إلى آخر، ومن طريقة في التمثل والتعبير إلى طريقة أخرى مختلفة تماماً أو (جذرياً) عن طريقة القصيدة العربية القَديمة والتَّقليدية التي لم تَعُدْ

قادِرَة على تلبية حاجاتنا والاستجابة إلى مُتخيلنا الذي هو غير مُتخيل شعراء قصيدة الأطلال.

مثل هذه الآراء، ذَهَبت إلى اعتبار ما يُسمى بـ«قَصيدة النثر» الحل الإبدَاعي لأزْمَة القَصِيدة العَربيَّة، في بنَائِها وشكْل تعبيرها وحتى في رؤيتها. وَأَنْهَتْ، في اعتقادها، مبررات وجود هذه الأزمة، أو بالأحرى مبررات وجود قصيدة فيها شيء من ظلال قصيدة السلف.

كل هذا نعتبره مُهما، ونؤيده، وندعو أيضا إلى كل أشكال التجريب التي تُمَكِّنُ القصيدة من تفجير شعريَات مَكْبوتَة، فِيهَا يُصبح الشعري مُتمثِّلاً لكل أشْكَال المَعْرِفَة الإنسانِيَّة، غَيْر مُتَوَقِّفٍ على شَيْطَان يَأْتِي مِنْ أَقَاصِي ٱلْغَيْبِ لِيَشِي بكَلام ليس هو كلام العامة أو السوقة، كما يسميهم الجاحظ.

أما نُقطة الاختلاف بيننا وبين هؤلاء الذين يدعون إلى قصيدة النثر ويُرَوِّجُون لها دون غيرها. هو أنهم في دعوتهم هذه، يقصون باقي الأشكال الشعرية، ويَسْعَوْنَ جَاهدين إلى محو أثرها في مقابل الترويج لشكل واحِد، ولقصيدة وَاحِدَةٍ هي في نظرهم، القصيدَة التي بدونِها لا وجود لحداثة مَّا، ولا وُجود لشعر جديد أو لحساسية شعرية، مغايرة لما هو سائد ومألوف. إن هذا النوع من الإقصاء أو الإبْعَاد لبَاقِي الأشكَال الشِّعْرية الحداثية، إنما هو نوع من المُكَابَرَةِ التي يُقصد من ورائِها إخفاء حالة عَطَبٍ يُعانيها هؤلاء إزاء تَمَثُّلِ هَذه الأشكال الشعرية من جهة، وعجْزِهِم من جِهَةٍ أُخْرَى على محَاورتها واختبار مُمكنات براجها الشعرية. أعني الأشكال الشعرية العربية من قصيدة الطلل إلى قصيدة «البعث والرماد»... وإلى غيرِها من الأشكَال، التي

تُراهن على كتابة نص شِعْري مَفْتوح على كل مُمْكنات واحتمالات المَعْرفة الشعرية، وغيرها من أشْكَال المَعْرِفَة الإِنْسَانِيَّة.

إن مُحاورة هَذِه الأشْكَال واختبار مُمكنات برامجها، يُعتبر في نظرنا ضرورة أساسية، وهي ضرورة معرفية، تُمكن الشاعر من ربط الصِّلَةِ معرفيا بهذه الأشكال، وتُمكنه ثانيا من البحث في غَمْرة هذِه الأشْكَال عن أشكَال مجْهولَة أو مَنسية، عبرها أو من خِلاَلها يُمكن خلق بدائل أخرى مُحتملة وفتح القصيدة بالتالي، على مُمكنات إبداعية جديدة، لا تخنق النص في شكل تعبيري واحد، أو تحكم على حداثته بالموْت في رُؤًى وصِيَغ تُعيد اجترار مُنْجَزِها، فيما هي تَتَوَهَّمُ حداثَةَ هذا المُنْجَز واختراقِه لعَطالَة التَّقَالِيد.

مِثْل هَذا الاخْتِبار كما تؤكد النصوص الشِّعْرية ذاتها، وكَما تُؤَكِّد ذَلك أبحاث، وقِراءات أنجزت في هذا السياق، يُتيح لنا معرفة الأزمات والأعطاب التي اجتازتها القصيدة في مختلف عصورها. (ولا نستثني ما سُمي بعصر الانحطاط !) لأن القصيدة الشعرية لم تكن عبر أربعة أو خمسة عشر قرناً، قصيدة «عمودية» أو قصيدة شكل عمودي، فهي في عموديتها كانت تجْتَرِحُ لنفسها أشكالاً تعبيرية أخرى، هي غير ما نتوهم أنه الشكل الواحد الأحد.. وهذا، مُنْزَلَقُ القراءات التي حكمت على النص الشعري القديم من خلال عَمُودِيَتِهِ وَشَطْرِيَتِهِ. وَإِلاَّ، فما الداعي للتمييز بين قصيدة لأبي العلاء وقصيدة للمتنبي، بل بين قصيدتين لشاعر واحد، من نفس الوزن ونفس القافية، وربما من نفس الغرض ؟!

فتعَدُّد أشْكَال بِناء القَصيدة، وتعدد أشكال تَعْبيرها، هو أحد المَعابر الأسَاسية التي بِها تبني الحَدَاثَة مُنْجَزَهَا الشِّعْرِيَّ وَهو مُنْجَزٌ

يتحقق في أكثَرَ من شكل شعري واحد، إذ لا فرق في مثل هذا الوضع بين الشعر نثراً، والنثر شعراً، أو بين قصيدة فيها روح الخليل أو ظِلال امرئ القيس.. أو حَتَّى حُدُوسَ رامبو مادام الشعر يختبر مجاهل شعرياته في أكثر من شكل تعبيري ويوجد بالقوة في كل لُغة يَسْرِقُها ألقُ الشعر بما في ذلك لغة التعبير اليومي.

فَلا داعي إذن، لاعتبار قصيدة النثر، هي الشكل النهائي للشعر، فالشعر ليس صَنَماً، كما أنه ليس شكلاً، فهو أشكال وتعبيرات ورؤىٰ وتجارب، قِرَاءَتُها أو الحكم عليها من خلال معيار مَّا، لم يعد مُمكنا. كما أن مفاهيم مثل «التجاوز» و«التخطي» و«القطيعة»... هي مفاهيم في حاجة إلى اختبار قاسٍ، بما في ذلك مَفْهوم قَصيدة النَّثر نفسه، لأن هذا المَفْهوم في صياغتِه أو تركيبه فَقَط، يوحِي بعُزلة هذه القَصِيدة، كما يوحي بواحدية مُنجزها، وبقصدية فرادتِها، وأيضاً بنمَطيتِها، مَادَامَتْ بالنَّثر فقط، تُعَيِّنُ حدود شعريتها. هذا دون الدخول في صُلْبِ ما به تُؤَثِّثُ هَذِه القصيدة بيتَها، وما بِه تُنْجِزُ أو تحاوِلُ أن تُنجِزَ أُفُقَ شعريتها. وهذا أُفُقٌ لحِوَار آخر، فَلا تَتَعَجَّل(*).

(*) يمكن العودة إلى صفحة (61) من نفس الكتاب في المقال المعنون بـ «ماء الشعر» بصدد نفس الموضوع.

الحداثة وأزمة الإبداع

لا يشغلني في هذا المقام، البحث في مفهوم الحداثة أو في مفهوماتها. فالحداثة، حداثات. فأنا أفترض، من هذا المُنطلق، أننا جميعاً، وكل واحدٍ من زاوية اِنشغالاته، يُعطي للحداثة مفهوماً خاصا.. ولكننا جميعاً نلتقي عند اِعتبار الحداثة لحظة تحول واِستبدالٍ، أو هي اِنتقال في المفاهيم والرؤىٰ والبرامج.. مِنْ وَضْعٍ كان قائماً، إلى وضع ينبغي أن يكون، أو هي بالأحرىٰ تفجير لمعطيات نصية — تعنيني هنا حداثة الشعر بالدرجة الأولى — هي المعطيات التي تضمن للنص وُقوعَهُ خارج الزمان، وتمنحه حياةً، هي حياةُ النص، وهي حياةٌ تَفُوقُ حدود الحياة نفسها.

بهذا المعنىٰ أفهم الحداثة بأنها وُقُوعُ النص خارج الزمان، وهو ما يضمن بقاءَ النص، ويجعله نصّاً مُخْتَرِقاً لحدودٍ وتَصَوُّراتٍ.. وهذا ما يُعَيِّنُ، ويُحَدِّدُ مفهوم التحول والاِستبدال كطاقة لا يُمكن تَلَمُّسُهَا إلاَّ بتعيين وتحديد مفهوم آخر، وهو مفهوم الإبداع.

لا تعني كلمة إبداع، بالفهم الذي ننطلق منه، الإيجاد من لا شيء أو مِنْ فراغ، فهذا مفهوم قد نجد له إحالات في غير حقل الكتابة فالخلق من لا شيء، أو كَيْنَنَةُ الشيء من لا شيء، ليس من اِختصاص النص الشعري، أو المتخيل إذا أردنا التعيين أكثر.

إن مفهوم كلمة إبداع، ومنذ أَمَدٍ بعيد، لا يعني أبداً، هذا الفهم الذي كثيراً ما يجعل الأمَرَ مُلْتَبِساً على القارئ والشاعر معاً.

فمنذ تساءل الشاعر : «**هَلْ غَادَرَ الشُّعَرَاءُ مِمْ مُتَرَدَّمِ..**

وأيضاً : «**هَلْ تُرَانَا نَقُولُ مُعَاداً وَمَكْرُوراً..**

منذ هذا التاريخ.. ومفهوم الإبداع، عند العرب، لا يعني **الهباء** فهو يُعَادِلُ **المكر.**

فمقروء الشاعر، ومتخيله مُحَاصَرَانِ بمعطيات، إما هي من صُلْبِ اليومي والمُعاش، أو من صُلْبِ ثقافات ولُغاتٍ تبدأ زمنيّاً من الإلياذة والأوديسا، والمهابهارتا.. والشَّاهْنَامة.. وقصيدة الوقوف على الأطلال أو الغزل... منذ هذا التاريخ، وجد الشَّاعر نفسه مُحاصراً، بِمُقَالٍ ومَكْرُورٍ، ووجد نفسه في وضع يتطلب منه القُدرةَ على التَّحَايُلِ لاختراق حدود هذه النصوص والمعطيات، وإعادة تَنْسِيبِ المفاهيم، والتفكير فيها لإيجاد مُمكنات أخرى جديدة، ضِمْنَها يَكُونُ ممكنُ الشاعر هذا، هو لحظة مكر.. والنص ضمنها هو لحظة إبداع تقول ذاتها من خارج كل ما لا يَمُتُّ لِلشِّعْرِ بِصِلَةٍ.

أن نُبْدِعَ.. أن نتميز.. أن نَسْتَحْدِثَ نَصّاً أو تجربةً، هي غير ما هو مُتداول وسائد، **فهذا هو المعنى الخلاق لكلمة مكر التي هي لحظة اِنتباه لما هو مُنفلت أو لِمَا لم تستطع التجارب السابقة اختراقَهُ أو غَزْوَهُ.. ولِمَا ظَلَّ فِي عِدَادِ الْغُفْلِ والسَّدِيمِ.**

هُنا تبدو رَهَافَةُ الأصابع وهي تُهَدْهِدُ حِبْرَهَا.

في ضوء هذين التصورين، تصورنا لمفهوم الحداثة، وتصورنا لمفهوم الإبداع. نطرح للسؤال مفهوم الأزمة، الذي يأتي في هذا الموضوع كوسيط بين الحداثة والإبداع.

فالأزمة في مفهومها العام تعني الِاحتباس.. تعني وجودَ مأزق، أو تعني بصيغة أخرى، حالة اِنتكاس أو اِنحسار أو توقف، وهذا الفهم يعني، اِفتراض وجود لحظة اِنتعاش وسيرورة في وضع سابق، قبل وضع السؤال، أعني، الوضع الراهن.

وحتى لا ننساق وراء هذا الفهم الذي نعتبره خاطئاً، وغير مُبرر بالشكل الكافي، نقولُ : **إن كلمة أزمة هي كلمة ضرورية لكل إبداع أو إن الإبداع لا يُوجد إلا بوجود لحظة اِحتباس أو توقف أو اِنحسار** وبالتالي، فهل مفهوم الأزمة، الذي هو هنا مفهوم إبْدَاعٍ حَدَاثِيٍّ. أعني حداثةَ الإبداع والكتابة.. أَمْ هو مفهوم آتٍ من خارج الكتابة ومن خارج الإبداع.

فإذا كان مفهوم الإبداع بالمعنى الذي حددناهُ في ما سبق، هو المفهوم المقصود، ففي هذه الحالة، لا داعي لِاعتبار الأزمة لحظة احتباس... وبالتالي، **فالحداثة هي مأزق وأزمة بالنسبة للتقليد، وليس بالنسبة للحداثة في حَدِّ ذَاتِهَا.**

شعرياً. ظل الشعر دائماً يؤكد على ضرورةِ وُجودِ هذه الأزمةِ، وظل في نفس الوقت يؤكد على اِختراق النمط، أو نمطية النص المعطى، الذي لا يخترق حدود زمانه. فامرؤ القيس وأبو تمام وبودلير ورامبو ومالارميه وابن عربي وابن الفارض والفردوسي... وأسماء أخرى.. كل هؤلاء أبدعوا من داخل الأزمة، وفيها بالذات حققوا فيما أنجزوه، المفهوم الذي حَدَّدْتُهُ لمفهومي الحداثة والإبداع.

إن المعطيات التي حاولتُ أن أخترق بعض ممكناتها، كانت في نظري كفيلة بوضعنا أمام مفهوم مُلْتَبِسٍ لكلمة أزمة، وهو المفهوم

الذي أراه غير مطروح شعرياً، لأن الشعر الآن، هو شعر يَكْتُبُ أو يُنْتِجُ شِعريته بلا مُبالاَةٍ. أعني أن الشاعر يُجَرِّبُ، يُغَامِرُ.. يذهبُ بالكتابة أو بالنص إلى حُدُودِهِ القُصوى، وهو في هذه الحالة، نصّ له مختبره، له أدواته وله رُؤَاهُ.. **وهو نص لاَ يُؤَمِّنُ سلامة نفسِه، فكيف إذن نطلب منه أن يُؤَمِّنَ سَلاَمَةَ غيره** شعرياً؛ النص يُوَسِّعُ مُمكناتِه، مُختبرَه، يَسْتَدْرِجُ الإيقاعَ، ولا يستكينُ لسلطة الوزن كأداة واحدة وعاجزة. وهو يَسْتَدْرِجُ الوزنَ كَوَحَدَةٍ دَاخِلَ الإيقاع.. كما يستدرج المتخيل بعيداً عن الوصف، وهو يستدرج الوصف كَوَحَدَةٍ داخل المتخيل.

النص يعود أَدْرَاجَهُ إلى الوراء ليختبر قُدْرَةَ الأشكال القديمة على الاستجابة لراهنه ولمستقبله.. وفي هذه العودة، إنما هو يسعى لِاستدراجِ كل مَا لاَ يَتَقَيَّدُ بزمن.. لأن **زمن الشعر، هو زمن تتقاطع فيه كل الأزمنة وتتداخل.**

فالنص لم يعد يسير بشكل خَطِّيٍّ (Linéaire). في الشعر، النص يَتَشَظَّى وَيَتَفَتَّتُ. لا يُعطيك وَحْدَةً، بل وَحَدَاتٍ..

إذن، فمن قصيدة العمود إلى قصيدة البيت، إلى القصيدة الكاليغرافية، إلى قصيدة النثر إلى القصيدة المُركبة... كل هذه الأشكال تكشف عن تعدد، عن غِنًى، وليس عن وجود شكل واحد، هو مركزُ الوجودِ وَأَبَدُهُ، حيث يتبَدَّى الميتافيزيقي سَادِراً، يكشف عن سُلطة واحدة لا تَعدّدَ ولا اِختلاف، وهذا هو مأزق وأزمة خطاب التقليد وَمَا يَسْتَتْبِعُهُ من ممارسات وأشكال وجودٍ وحياة.

ضرُورة الشِّعر الأولى

كثيرة هي النصوص والتجارب التي تربط وضعها ومكانتها، بواقع أو بحدث مَّا، ويصير كل ما تعنيه أو تقصد إليه، مرتبط ارتباطاً قويا بتاريخ ودلالات ذلك الواقع، أو ذلك الحدث، وهَذا ما يجعل هذه النصوص أو التَّجارب، هي مجرد وثائق مقيدة بزمان ومكان محددين. وهذا أمر ليس بالمستحدث أو الجديد فهو من الأمور التي، لها امتداداتها التاريخية، التي تعود إلى قصيدة الأطلال في الشعر العربي على الأقل.

الشَّاعر في مثل هذا الوَضْع يتحوَّل إلى مجرد نَسَّاخٍ، ربما من الدرجة المُمتازة لواقع مَّا، يَرْهَنُ من خلاله النص، بهذا الواقع ويُصبح محض إشارة تُضيءُ للقارئ بعض جوانبِه، وهو نص لا يعود إلى الظهور أو لا يفرض نفسه على قارئه، إلاَّ إذا دعت الضرورة إليه كشاهد على مرحلة، ليس أكثر. وإذا عُدنا إلى وضع النصوص الشعرية المعاصرة، فإننا سنجد أن أغلب هذه النصوص، منذ أواخر الخمسينيات إلى اليَوْم، هي نُصوص وقائِع وأحداث، أو نُصُوص، وجودُها أصبحَ مشروطاً بوجود ما يُعَادِلُها، أو هي بالأحرى نصوص لا تُقرأ إلا في ضوء الحدث أو الواقع الذي أفرزها، وخارج هَذا الواقع، فهِي لا تَحْظَى بأهمية كَبِيرة.

السبب في نَظَرِنا، يعود إلى كون هذا التوجه في الكِتَابة، هو ذلك النَّوع من الاستجابةِ الفوريَّة أو ردٍّ الفعل المباشر الذي يُخْضِعُ الشَّاعِرَ لسياق وظروف الحدث، ويكون اِنْفِعَالِياً، في الوقت الذي يكون الشاعر في حاجة إلى مسافة تَجْعَله يَنْظُر إلى المَوْضوع من زَوَايا مُخْتَلِفَة، وبِنَوع من التَّأَمُّل الحَذر أَوِ الإنْصات الهَادئ الذي يلتقط من خلاله الحَدث بِعُمْق أكثر قُدرة على الذَّهاب بهَذا الحَدث إلى الأَمَام، لا إِلَى العَوْدة به إلى الوَرَاء، وتحويله بالتالي إلى مجرد حدث وقع في الماضي.. وهذا هو الفَرق بين «**الرؤية**» باعتبارها :

آنيــــة ← ماضـوية

و«**الرؤيا**» باعتبارها :

آنيــــة ← مستقبليـة

فالشابي مثلاً، حين كتب قصيدة «إرادة الحياة»، وهي قصيدة، كَانَت مشْروطَة بحَدَثٍ وبوَاقِع، فهُو كان في اِشتغاله عليها، محكوم برؤيا تذهب بالحدث صوب المستقبل، وتحوله إلى قضية إنسانية شاملة، لا تعني تاريخاً دون آخر، ولا أُمَّةً دُون أخرى، فهي قصيدة تَلْتقط جوهر الحَدَث، وتُحَسِّسُ قارءَها أن المَعْنِيَّ ليس هو الشعب التُّونسي كشعب مُحَدَّدٍ مكاناً وتاريخاً.. بل المعني هو كل المُسْتَعْبَدِينَ في أي مكان وفي أي زمان. فالشابي لم يشرط النص بسياق تاريخي محدد، بل جعله نصّاً مفتوحاً :

آنيـــاً ← مستقبليـاً

وهو وضع نقيض تماماً، لقصيدتي حافِظ، وشَوْقي بعده «حادِثَة دُونشواي (1906)». فالنصان معاً يقفان عند حدود هذا التاريخ، ولم يستطيعا اِختراقَه، لأنهما قصيدتا رؤية **آنية ← ماضوية** (باعتبار

المَسافة التي تفصلنا عن النص اليوم)، وباعتبار الشاعرين كانا في رؤيتهما ومفهومها للشعر ينطلقان من فهم تقليدي للموضوع، ويعملان على تأطيره من خلال تَحْديد وتَعْيين عَلامات الحَدث في ارتِباطها بالحَدث نَفْسه.

فالشابي، كان مشغولاً بشعرية النص، وفي إطار هذه الشعرية كان أُفق الرؤيا عنده ينفتح على كل ما هو إنساني ــ لا زمني أو أنه كان مشغولاً بحداثة النص، أو بالأحرى بِشَعْرَنَةِ الحدث، بعكس حافظ وشوقي، فهما كانا مَشْغولَين بمعنى الحَدث، أو بالحدث كَتارِيخ، وهَذا ما يُسَوِّغُ عدم اِكْتِرَاثِهِمَا في بعض كتابتهما من هذا النَّوْع، بشِعْرِيَّة النَّص ولا بتَارِيخِيَّة مَعْناه.

لاَ يَشْغَلُنَا هُنا، وَضع مقارنة بين اِتجاهين أو تيارين في الشعر العربي الحديث، بقدر ما يشغلنا إثارة الاِنتباه إلى أن هذا الكم الهائل من الشعر العربي، المعاصر منه بشَكْل خاص، هو شعر رؤيَة، أو شِعْر مَشْروط بوجود زَمَني لا شِعْري، وَهَذا ما يجعل هذا النوع من الكِتَابة، هو مُجَرَّد وثيقَة تُخبر أو تشير أو تساعد على فهم ظاهِرة تاريخية أو قراءة حدث، وتبقَى شعرية النص بالتالِي هي العُنْصر المُفتقد أو العُنصر الغائب الذي نَرى أن الاهتمام به، هُو ضَرورة الشِّعْر الأُولَى.

يجُرُّنا هذا إِلَى الحديث عَن ظَاهِرة جَمْع النُّصوص ونشرِها. فصدُور دِيوان شِعْري يُمكن اعتباره حدثاً هامّاً في الثقافة العربية وحدثاً أهم في المشهد الثقافي بالمغرب بشكل خاص، وهذا يعود إلى كثير من الأسباب، يمكن عرضُها بشكل أولي على الشَّكْل التَّالي :

- فهو أولاً، توكيد لحضور الشعر واستمراريته كَنَبض لثقافة وحياة المُجْتَمَعَات العَربية والإنسانية عبر وُجودها التاريخي في المَاضِي وفِي المُسْتَقبل.
- وَعَلامَة اِحتِفَاء بالعربية كلغة ماتزال قادرة على توليد أو نَحْتِ التراكيب والمعاني، والارتقاء باللسان العربي «ٱلْمُبينِ» إلى ذِرْوَةِ خَلْقِهِ وإِبْداعِه.
- خَلْخَة وَهم الرواية كـ«دِيوان للعَرَب» ! فَهَذا خطاب كَرَّسته الجامعة ورَوَّجت له.. وله خلفياته النظرية التي تُوَفِّرُ على الباحِث وقتاً كثيراً، بدل الخَوض في الشعر باعتباره معرفة لها امتداداتُها الزَّمنيَّة التي تَعُود إلى الماضِي البَعِيد، ولها تقاطعاتها التاريخية والمعرفية مع ثقافات أخرى أصبحت الحاجة إليها ضرورة مُلِحَّة، والباحثُ المُتَعَجِّلُ ليس في حَاجة إلى كل هذا العَنَاء.

  ناهِيك عن الطَّابع الاستهلاكي للرواية التي قد تنتَهِي في لحظة الانتهاء من قراءتها، دون أن تترك في القارئ أي أثر.
- ممارسة الشَّاعر لجُنُونِه الخَاص، كتَابة وإشعار الآخرين بنَزَوات هَذَا الجُنُون ٱلَّذِي يُصبح لَدَى الشَّاعِر ضَرُورَةَ وُجُود وَحَيَاة، وشَرْط مَعرفَة أيضا[1].

---

(1) وهذا ما يؤكده شاعر (جُزر المارتينيك) إدوار جليسون (Ed. Glissant) حين يقول في أحد حواراته، مجيباً عن السؤال «ماذا يحدث لو مات الشعر ؟» : =

• وهو أيضا، صَرخة احْتِجَاج، وتَحَدٍّ صَارخين في وَجْه من يَزْدَرُونَ العَرَبية وَيَزْدَرُونَ كُتَّابَهَا.

وَفي مثل هذا الوَضع، لا يهم الحديث عن رواج هذا الدِّيوان أو عن رُدُود الفعل التي خَلَّفها، أو عن جدواه. لأنه مهما يكن، فالشعر لَهُ قُرَّاؤُه، وهم نُخبة دائماً، وصفوة لا تعبأ بالنتائج، فهم صفوة مشغولة بعشق الشعر وبجنون رُؤَّاه.

وإذا كانت المؤسَّسات التعليمية، قد ساهمت بقسط كَبير في مُحاربة الشعر، وإعلان القطِيعَة (الْمُبَيَّتَةِ) مع الشعر الجديد، مع شعراء الحداثة والتجريب، حيث اكتفت بالتَّرويج للشِّعْر التَّقليدِي عَبر مُخْتَلف عُصُوره. فلا ينبغي أن نتجاهل كيف أن الشَّابِّي الذي احْتُفِيَ به (سَنَة 1995) في عَدَد من الأقطار العربية.. كيف أن هذا الشاعر بعد مَوْته، وفي حياته أيضاً، تعرضَ لِلْمَحْوِ وَالتَّجَاهُلِ، وأَنَّهُ تَعرَّض بعد موتِه لكل أَشْكَال الاضطهاد الثَّقَافِي والسِّيَّاسي ولكن يَدَ التاريخ تعرف جيداً، كيف ومتَى تمحو الغبَار بعناية عن الكبار والعُظماء ممن كان يشغلُهُم المُستقبَل. فالشِّعْر الذي يصدر بعد مُرُورِ حِقْبَةٍ من الزَّمَن على كتابَتِه ويكون في جوهره شِعْرَ حَدَاثَةٍ، غير مَشْرُوطٍ بزمن مَّا لا يعبأ إلا بشعرية خطابه، فهو شعر جدير بأن يُحتفىٰ به، لأنه شعر كُتِبَ من خلال رُؤْيَا، أو هو شعر كُتِبَ خارج قُيود الزمان والمكان، وأيضا خارج شروط المؤسَّسَة وضَوَابِطِها. وهذا ما يُعفيه

= يقول جليسون : «لو مات الشعر، لمات معه «المتنوع» كما حدده «سيجالين». ذلك لأن الشعر هو المكان المخصص للتعبير عن التنوع، ولو مات التنوع لتحولت البشرية بالتأكيد إلى جثة عفنة» (م. الثقافة العالمية، العدد 71 يوليو 1995، عدد خاص تحت محور «.. ولايزال الشعر حيا»).

من أن يكون محض تاريخ[2].

إن شعراً لا يخضع في لحظة تأمله، وفي لحظة كتابته، لقيود الواقع، ولا لما تُفرزه اللحظة من أحداث ووقائع، فهو شعر يحفر مجراه في اتِّجاهَات شَتَّى، لا يمكن إدراك قوة ينبوعه وصفائه، إلاَّ من خِلاَل قُوَّة دَفْعِهِ في اتِّجَاه المُسْتَقْبَل وهذا، هو الشِّعر الَّذِي يُكتب باليَد الثَّالِثَة، لأن مَصْدَر رؤيَته هي العين الثَّالِثَة. ولأبُدَّ هُنا من استحضَار دَرس نيتشه وَهُو دَرس قَلَقٍ بامتيَاز.

(2) نحيل هنا على مقالنا الذي نشرناه في جريدة «الاتحاد الاشتراكي» عدد فاتح ماي 1996 عن محمد الخمار الكَنوني تحت عنوان «الخمار الكَنوني ورهان القصيدة» والذي حاولنا فيه أن نعكس حضور هذا النوع من الوعي بالشعر عند هذا الشاعر المغربي الراحل. وكان هذا المقال قد خَلَّفَ رُدُودَ فعل مختلفة ومتباينة... نحن غير مسؤولين عن الفهم العاطل والمعطوب لدى بعض الذين قَصَدُوا إلى تحويل الموضوع، وتحريفه عن سياقه..

الاستعارات التي نحيا بها

لن أُبَالِغَ إذا قُلت، إن الشاعر لا يحيا إلاَّ بما يخلُقه من صور، أو بما يخلقه من اِستعارات. وفي الشعر تُصبح حياة من هذا القبيل ممكنة، لأن المسافة بين القصيدة والواقع، هي نفس المسافة بين ما هو موجود وما ينبغي أن يوجد.

فالشعر ليس فضاءً لنقل الواقع أو لنسخ مشاهده ومُشكلاته فهو، باعتباره أداة خلق، لا يستطيع إلاَّ أن يكون واقعاً بذاته، أو هو البديل المُحتمل للواقع.

فالصور التي تُبَنْيِنُ فضاء القصيدة، تكتسي واقعيتها من سياقاتها، ومن مكونات عناصرها، التي تُصبح المسافة فيها بين اللفظ والمعنى هي مسافة تَوَتُّرٍ، وهي المسافةُ التي تنجم عنها جُملة من الإيحاءات والتداعيات القابلة لقراءات وتأويلات، لا مجال فيها للحديث عن المعنى الواحد، بل تناسخ المَعَاني وتوالِدها.

هذا النوع من «الحياة» في الشعر، يُقابله نوع آخر من الحياة في الكتابات الصوفية... فالصوفي أدرك «الحقيقة» وكشف «حجاب العزة» و لم يعد أمامه معنى لأي شيء، لأن معنى الشيء أصبح ظاهراً، مُتَجَلِّياً أمام عينيه. وللتخلص من هذا كله لَزِمَ اِستبدال الألفاظ والمعاني المُتَداولة، بمعاني وألفاظ قابلة لحمل خطابه، لكن بشرط (السُّتْرَةِ وَٱلْحَجْبِ).. وهذا ما دَفَع الصُّوفي إلى نَحث أو خَلْق

استعارات لا يتحقق إدراكُها إلا للعارف، واستعارات الصوفي هي حبل النجاة، الذي به سَيَصُونُ لِسَانَه وسيحفظ حياتَه.

وإذا كان شُيُوخُ الصُّوفية قد أَدَانُوا الحلاج أو اِنتَقَدوه. فهم فعلوا هذا، وعلى رأسهم (الجُنيد وابن عربي والتُّستري..) فلأن الحلاج لم يَصُنْ لسانه و لم يَنْجُ بحياته. أو هو بالأَحْرىٰ، كشف اِستعاراته وأتاحَ اختراق خطابه من طرف فقهاء الظاهر، فَفُهِمَ خطابه على غَير قصده، وبِذَلك أَتَاحَ استعاراته لهؤلاء، مُقابِلَ حياته(*). وهَذا ما يُفَسِّرُ شعرياً حياة القَصيدة أو موتها.

فالقصيدة الَّتي تَصُون خِطابَها، وتَسْتُر معناها (هذا إذا افْتَرضنا وجود هذا المعنىٰ) فهي قصيدة تُحافظ على حياتها، وتنجو بنفسها من الموت المُحَقَّق.

هذا إذن، هو ما يُفسر الوجودَ الأَزَلِّي لنصوص وقصائد وشعراءَ من مُختلف جغرافيات الثقافة الإِنسانية..

(*) ومن أقوال بعض الصوفية في أمر الحلاَج :

• يقول السهروردي :

«بالسر إن بَاحُوا تُبَاحُ دِماؤهم
وكذا دماء البائحين تُبَاحُ»

• ويقول الششتري :

«فقيلَ له ارجع في مقالك قال لا
شربت مُدَاماً كلُّ من ذاقَها غنَّى»

• ويقول ابن عربي :

«فمن فَهِمَ الإِشارةَ فَلْيَصُنْهَا
وإلاَّ سَوْفَ يُقْتَلُ بالسِّنَانِ»

فالشاعر لا يحيا، ولا يموت شعرياً، إلا باستعاراته. فرغم ما قيل عن شعراء الحداثة، ورغم كل المُضايقات التي وُوجِهُوا بها.. فإنهم كانوا على وعي بما كانوا يُنْجِزُونَهُ، وإن هذه الصور والاستعارات التي أثارت غضب الناس وجعلتهم يَتَّهِمُونَ أبا تَمام مثلاً، بالغُمُوض، والخُرُوج عن أساليب العَربية وعاداتِها، هي جَواز عُبُورِهِ إلى حياة الشعر، بكل ما تعنيه الكلمة من دلالات وإيحاءات، وهذا ما نجده بوضوح في شعر رامبو ووِيليام بليك.. كما نجده في كتابات نيتشه وجبران، هؤلاء الذين ضَمِنُوا حياتهم شعرياً، باستعاراتهم، وأصبحت كتاباتهم مثار نِقَاشات وقِراءات، لا أعتقد أنها ستقف، عِنْد حَدٍّ مَّا، لأنها كتَابَات كَانَت تَخُوض في غَيْبِ الأشْياء ومجْهُولاتِها.

II

في أفق ما لا ينقال

البحث عن لغة ماكرة

(1)

التصوف رُؤْيَا، قبل أن يكون عبارة.

فالصوفي ينظر في جهات الكون، ويتأمَّل أطرافه ومكوناته كي يُعيد تكوين الأشياء وتأثيثها، وفق رؤيته هو، وهي رؤية تنبثق من تصور نظري خاص تبدو فيه العلائق بين الظواهر الكونية، وبين ما يحكمها تُعاني من قلق أو عطب مَّا. من هنا يبدأ السُّؤَالُ الذي به تتحدد بعض سمات رؤيا الصوفي إن لم نقل رؤياه كاملة.

فالصوفي لاَ يُجَزِّئُ رؤيتَه للأشياء، فهو ينظر فيها ببصيرته أو بعينه الماكرة، التي تستطيع رَتْقَ التَّنَاقُضَاتِ، ووحده الخيط السري يشدها.

المُدْهش والعَجيب، هما الرَّحم الذي منه ينبثق سؤال الصوفي، ولاختراق هذا الرَّحم ذهب الصوفي إلى إيجاد إمكانات مُؤَهَّلَةٍ لاستيعاب كل الاحتمالات، أو لاختبار خطرها على الأقل.

وأحد هذه الإمكانات، هو النظر في اللغة أو العبارة هل هي مؤهلة لاستيعاب وتشخيص بعضِ ما في هذا الرَّحم من دَهَشٍ وعَجَب.

كان على الصوفي إذن، أن يتخطى اللغة المتداولة، وأن يُعيد ترتيب هذه اللغة وتركيبها وفق رؤيته هو، وهي رؤية جديدة، باتَ من المستحيل التعبير عنها بوسائل قديمة. وبعودتنا إِلَى الرِّسَالة القشِيريَّة،

فإننا سَنُدرك من جِهَة ٱلأَبْعَاد الجَديدة للعبَارَة الصُّوفية، وهي أبعاد تَهْتَدِي بِضَوء غير ضَوْء اللغَة التي بِهَا نَتَوَاصل، وهي من جهة ثَانِيَّة حِصْنٌ شَيَّدَهُ الصوفي للاِحْتِمَاء داخِلَه من فُقَهَاء الظَّاهِر، ومَحْدُودِيَّة رُؤْيَتِهِم[1].

وكِتَابَات ابن عَرَبي بِكَامِلها تكشِف عن هَذَا الهَم التَّعْبيري الَّذِي ظَلَّ يشغل الصُّوفي. فلغته لا تُشبه اللغة[2] وهي لُغة تحتفي بِمَسَرَّتِهَا الخاصة، بعيداً عن المشتركات اللفظية، وعن المعاني المتواطأ عليها، وهذا ما يتحقق لديه كذلك على مستوى التركيب.

> فـ«اهتمام ابن عربي باللغة الإشَارِيَّة ليس منْ قَبِيل الفُضول الصُّوفي المَعرفي، ولا من قَبيل الإفَاضَة في استِعْراض معلوماتِه حول اللُّغَة وأنواعها، وإنما ينبع من حَاجَة دَاخِليَّة للكتابة الصُّوفية لديه، وهي محاولة البحث عن لُغة مغايرة للغة المؤسسيَّة، تُؤَدِّي المَعَانِي

---

(1) وفي هذا ما يفسر موقف المتصوفة كَالشِّبْلِي وابن خفيف والشاذلي... ومحيي الدين بن عربي وغيرهم، من قتل الحلاج، حيث اعتبروا سبب قتله، هو بَوْحُه بالسر لغير أهله.

أو كما يقول السهروردي :

واحسرتاه للعاشقين تكلفوا ... سَتْرَ المحبة والهوى فَضَّاحُ
بالسر إن باحو تُباح دماؤهم ... وكذا دماء البائحين تُباحُ

(يمكن العودة إلى كتاب «الحلاج في ما وراء المعنى والخط واللون» لسامي مكارم، دار نجيب الرايس، ص. 71).

(2) وتوجد معالم هذه اللغة عند سهل التستري في مفرداته «عمود النور» و«فطرة الميثاق» وكذلك نجدها في لغة ابن قسِّي في كتابه «خلع النعلين واقتباس الأنوار من موضع القدمين».

المرجع : «ابن عربي مولد لغة جديدة» الدكتورة سعاد الحكيم (ص. 53).

المُخْتَلِفَة التي يُحسها الصُّوفي من خِلاَل تَجْربتِه الخَاصَّة، وخُصُوصاً لُغَة الإشَارة الحركيَّة، لأنَّهَا تتم خَارج حُدود المَادَّة الدَلاَلِيَّة لِلُّغَة المَنْطُوقَة أَوِ ٱلْمَكْتُوبَة، بَلْ خَارِجَ كُلِّ قَوَاعِدِهَا وَمَبَادِئِهَا التَّرْكِيبِيَّة وَضَرورتهَا الصَّرفية إلخ...

إنَّها لغَة غير مَضْبُوطة لأنها حُرة ومُنفلتة من كل القُيُود الاجتماعية، وربما هذا هو السبب الذي جعلها تسُود كل المَجَالات الهَامِشِيَّة فِي ٱلْمُجْتَمَع»[3].

وكذلك لجوء أغلب المتصوفة إلى التعبير عن التجربة الصوفية من خلال لغة الألوان ولُغة التخطيطات والدوائر.. والأشكال الهندسيَّة[4] وغيرها من أشكال التعبير الأخرى التي يسعى الصُّوفي من ورائها إلى الخروج من مأزق «ضيق العِبَارَة».

(2)

شعريا، جاءت لُغة الصوفي صاعقة، جاءت لتقول ما لا ينقال، وما لا ينقال هو رؤيا الصوفي، وهي رؤيا بدورها صاعقة. من هنا كان الرمز، وكانت الإشارة والإيحاء، كلها مؤشرات دالة على خطر هذه الرؤيا وعلى قصور العبارة على التمثل الشَّامل لمُطلق هذه الرؤيا، وهو ما دفع بِالنِّفَّرِيّ إلى الإحساس بهذا المأزق والتعبير عنه بقوله :

---

(3) منصف عبد الحق، «الكتابة والتجربة الصوفية، ابن عربي نموذجاً»، منشورات عكاظ، 1988، (ص 145).

(4) ن.م (ص 146).

«كُلَّمَا اِتَّسَعَتِ ٱلرُّؤْيَة ضَاقَتِ ٱلْعِبَارَة»[5].

وهو نفس قول ابن عربي :

«كُلُّ إِشَارَةٍ تَلُوحُ فِي ٱلْفَهْمِ لاَ تَسَعُهَا ٱلْعِبَارَةُ»[6].

فكيف يَحْتَمِلُ مَا يَنْقَالُ مَا لاَ ينقالُ ؟

(3)

اِختار الصوفي الشِّعر كوسيلة للتعبير، لأن في الشعر تستطيع اللغة أن تتخلَّص من كل الإضافات والزوائد. وفي الشعر يَنْطَمِسُ العام والمُشترك، ووحده الخاص يبقى نُقطة الضوء المؤهلة لاستيعاب كُلِّ الاحتمالات. وفي الشِّعْر تتأَهَّلُ كل المِيكَانيزمَات الْمُبَنْيِنَة للنص للاحتفَاء بفيض الرؤيا، ولفتح مَلاَذَاتها الوسيعَة كفضاءٍ لاختراق العِبَارَة حدود الرُّؤْيَة.

فالخيالات والصور والإيقاع كـ«دال أكبر» والتوظيف المقصود لبعض مكونات النص الجاهلي، كالمقدمات الطللية والغزل.. والخمرة والمرأة، ما هي في النهاية إلاَّ مَلاَذَاتٍ إليها يلجأ الصُّوفي لِتَشْتِيتِ رؤيته عبرها، وتمكين العبارة من توسيع ضيقها، بقدر ما تستطيع.

فالبحث عن المعنى وحده في شعر المتصوفة، يُشبه البحث عن إبرةٍ في رُكامٍ من التِّبنِ.. لأن الصوفية لا يبنون معنًى مًّا، فهم يكشفون ما يحجبه هذا المعنى، وَيُعَرُّونَ الطبقات الحاجبة للنبْع.

---

(5) وضيق العبارة هنا، يحتمل قراءتين : الأولى هي العجز عن ملامسة حدود الخطر في الرؤيا، والثانية بمعنى الاقتصاد في التعبير.

(6) الفتوحات المكية، دار صادر، ج 2 (ص 504).

فالصوفي حين يُقصي المعنى، أو يعتبره قاصراً، فهو مُلْزَمٌ أمام هذا الإقصاء، بالانخراط في كلية النص، وتسريب رؤيته عبر إمكانات الشعر الباهرة، حتى يتسنَّى له توكيد فكرة «العماء» التي تجد إطارها النظري الكامل في كتابات ابن عربي.

(4)

إننا، نُحاول من خلال هذه الإضاءات، إزالة اللبس الحاصل لبعض الذين يعتقدون أن تضمين أو توظيف بعض العبارات أو الألفاظ الصوفية في نص ما، هو وحده الكفيل بضمان شعرية النص الشعري، وإعطائه بُعد العجيب والصَّاعق.

فليس اللفظ الصوفي، شعرياً في حدِّ ذاته، والتصوف بدوره ليس شعراً، فهو تجربة، تأكَّدَ من خلال ممارستها شعرياً أنها قادرة على إضاءة المُعْتِمِ في رؤيتنا للأشياء، وأنها توجد خَارجَ الزَّمن، وأنها مؤهلة لتقبُّل كل الأشْكَال التعبيريَّة القَادِرة على احتمال فيض رؤيتها، أو احتمال حدود خَطرِهَا.

قليلة هي التجارب الشعرية المُعاصرة، التي اِستطاعت تَذْوِيبَ البُعد الصوفي في كتاباتها، وتوسيع نِطاق رؤيتها بتجاوز الجانب العقائدي في الرؤية الصوفية كما هي، وتبني فقط، إمكانات العُبور الَّتي أتاحتها هذه الرُّؤْيا.. ونقصد العبور من المرئي إلى اللامرئي، ومن الوعي، إلى اللاوعي، ومن ما ينقال إلى ما لا ينقال.

وإحدى أهم الإمكانات، شَحْنُ اللغة بطاقات تعْبِيرِيَّة غير ما كانت تَحْمِله.. وهذه الإمكانية خَطِرَة، لأن عَمَلِيَّة الشَّحْن تتطَلَّبُ من

الشَّاعر أولاً، طَمْسَ آثار المعنَى المعجمي كلية، وفتح أُفق جَديد لقرائن تَدُل على بُزُوغ مَحْمُول جَديد عَلَى أنقاض اللَّفْظ القَدِيم، حتَّى لا يكون القَصْد عَكْسِيّاً.

(5)

ونختم هذه الإضاءة بقول النفري في «موقف المحضر والحرف» :

• وَقَالَ لِي
إنَ لَمْ تَقِفْ وَرَاءَ ٱلْوَصْفِ
أَخَذَكَ ٱلْوَصْفُ[7].

(7) عبد الجبار النفري : «كتاب المواقف والمخاطبات» أرثر يوحنا أربري، مكتبة الكليات الأزهرية (ص 121).

كلام في صمت وصمت في كلام

(الحاجة إلى عين ماكرة لقول ما لا ينقال)

- «المعرفة وراء الوراء» (الحـلاج)
- «الحروف ستــرة» (النـفـري)
- «ما نقبض عليه
بعض ما نرغب فيه» (جبـران)

(1)

نحتمي بالصمت كي نصل إلى سر الكلام.

فالصمت مَحْوٌ لكل كَلاَم مسبق، وهو هدم لِبناء كائن، وحفر من أجل بناء ممكن.

الصَّمْت ليس حكمةً، لأن الحِكْمة بهذا المعنَى المُرتبط بالصمت نُكوصٌ، وهروبٌ في الذات من الذات.

ولوَضْع صيغة أَكْثر حِكْمة ينبغي أن يُقالَ :

ــ الصَّمْتُ رَغْبَةٌ.

وهو رَغْبة في تَأْسيس كَلام جَديد، ورغْبَة في رُؤْيَة جَديدة، ومحو لكل أَشْكال النُّكوص، فهو إصرار على المواجهة لكن، حين يصير هذا الصمت خروجاً من حالة الكمون والبَاطن إلى حَالة الظُّهُور والانعتاق.. فكثيراً ما يكون الكلام الذي يَعْقُبُ الصمت، كلاماً صاعقاً، ومُدَمِّراً، لأنه، يجلو الْحُجُبَ وَيَلِجُ الأمكنة المحضورةَ، يُضيئُها، ويصيرُ بهذا، تجسيداً لِلْمُوَارَى ولباساً له.

(2)

عند الصوفية يَبْدو الصمت، هو الأكثر قُدرة على تبليغ الكلام حيث العلاقة بين الصمت والكلام، هي علاقة فَنَاءِ كُلٍّ مِنَ الطرفين

في الآخر، وفي هذا الفناء، ضَمان لحَيَاة جديدَة أو لِكَلاَم جَديد، بَاطِنه صمت مُؤهل وحده لِكَشْف المَحْجوب وقَوْل ما لاَ ينقَال.

إن لا نِهَائية المَعْنى عند الصُّوفية، تحصل فيما يصْدر عنهم من كَلاَمٍ، وأعني الشعر تحديداً، نتيجة لكونهم لا يصدرون عن حكمة، بل لكونهم يصدرون عن رغبة، ورغبة الصُّوفي هِيَ الفَنَاء أو الحُلول في المطلَق.

فحين تصدر «التَّائية الكبرى» لابن الفَارض، عن حالة اِنخطاف، فهذا معناه، أن ابن الفارض كان يُدَوِّنُ صَمْتَهُ ويكشِف عن الضوء المتبقي في رؤيته.

لهذا، جاء كلام ابن الفارض، وغيره من المتصوفة، مليئاً بالرموز وبالمعاني البعيدة، حيث الحواس تتداخَل، وتتداعى فيما بينها، وحيث الأشياء كما هي في الواقع، تتخذ أبعاداً جديدة، وتصير ذات حياة، بخلاف ما كانت عليه.

وفي كَشْف هذه العَلاقة القوية بين الصَّمت والكلام، والتوْكيد على الصمت باعتباره رغبة عند المتصوِّفة، وليس حكمة (باعتبارها نكوصاً وهُروباً)... يُصبح الكلام عَن التصوُّف (باعتباره جُبْناً أو هُروباً) ضرب مِنَ الكَلام ٱلَّذي لا يحتمي بصمته.

فولُوج كلام المتصوفة وعوالمهم، لا يتم إلاّ بـ«التَّجَرُّدِ» وبانسلاخ اللسان عن مسبقاته ومعارفه، لأن معرفة الصوفي لا تتأسَّس بناءً على لسان مُعطى، فهي معرفة حَالِيَةٌ، كل عناصرها ومكوناتها، تُشَيَّدُ وتُبْنَى في الحالِ، وبناءً على وُجُودِ حَالَةٍ..

إن لُغة الصوفي مأسورة بالدَّهشة والإعجاب، وسرُّ هذه الدَّهْشة،

وهذا الإعْجاب، هو حالة الصَّمت التي عنها، وبها ينفجر الكلام، الذي هو كلام في صمتٍ، وصمتٌ في كلامٍ. فلا يُعقل إذن، حين نقرأ نصّاً، أو خطاباً صوفياً، أن نكتفي فقط بالكلام المُدَوَّنِ، ونترك ما يُؤَسِّسُ هذا الكلام وما يبنيه، ونعني به الصمت. أو بتعبير النفري «مَا لا ينقال».

يقول عبد الجبار النفري :

«أَوْقفني فيما لا ينقال وقال لي به تجتمِع فيما ينقال،
وقال لي إن لم تَشهد ما لا ينقال تشتت بما ينقال.
وقال لي لا تسمع فِيَّ من الحرف ولا تأخذ خبري
عن الحرف.
وقال لي الحرف يعجز أن تخبر عن نفسه فكيف
يُخبر عنِّي».

ويَقُول الحلاج :

«المَعْرفة وراء الوَرَاء».

وهو ما يؤكده جبران حين يقول :

«وعظتني نَفْسي فعلمتْني لمس ما لم يتجَسَّد و لم يتبلور
وأفهمتني أن المَحْسوس نصف المعْقول، وأن ما
نقبض عَلَيه بعض مَا نَرغب فيه».

وهذا في نظرنا ما دفع بكثير من القراءات الَّتي قاربَت التَّجربة الصُّوفية إلى أن تقف عِنْد حدود الكَلام، وتترك نُسغ هذا الكلام وجوهره، حيث جَاءت هَذه القِرَاءات شَبيهَة بمن ينظُر وَجْهَه في مرآة مُضَبَّبَة، ويكتفي بالاعتقاد أن ضبابية المرآة مصدرُها الوجه، دون أن

يُكلِّفَ نفسه عناء مسح ضباب المرآة، كي يَرَى حقيقة وجهه، أو جوهر هذه الحقيقة.

(3)

حين نَعود إلى ديوان «تُرجمَان الأَشْواق» فإن أول ما سيُفاجِئُنَا، هو شرح ابن عربي لشعره. وفي هذا ما يُفَسِّرُ كون الصوفي كان مُدْرِكاً لخطورة كَلامه أو خطورة صمته بالأحرى.

وقتل الحَلاج، هو نتيجة لهذا الصَّمت. فهو قال ما قَالَه فصمتَ. فآخر ما قاله في أثناء محاكمته كَان تعبِيراً عن كلامٍ مَحْفُوفٍ بخَطر صَمْتِهِ.

أليس هو القَائل : «الله في دمي».

إن في كَلام الحَلاج يبدو الصَّمت أكثر إشراقاً في الكَلام.

(4)

إن وَضعيَّة كثير من التَّجارب الشعرية في ثقَافتنا العَربية والإسلامية ماتزال في حَاجة إلى الكشف، وذلك لن يتم، إلا بإعادة النَّظر في طُرق قراءتنا لهذه التجارب. وأول شَرط نفترضه لهذه القراءَة هو **التَّجَرُّد** بمفهومه الأفلوطيني الَّذي يعني، إقصاء كُل المسبقات والبداية من الدَّرَجة الصِّفر في تأمل الأشياء أو الاقتراب منْها أو بمعنًى آخر «**خلع البدن**» وتحول الذَّات إلى «جَوْهر مُجَرَّد بلا بَدَن» فأكون كما يقول أفلُوطِين : داخلاً في ذاتِي راجِعاً إليها خارجاً من سائِر الأشياء

فأرى في ذاتِي من الحُسْن وَالبَهَاء والضِّيَّاء ما أبقَىٰ له مُتعجباً بَهِتاً...

فأرى هناك من النور والبهاء ما لا تقدر الألسن على صفتِه ولا تعِيهِ الأَسْمَاع[1].

فَإِذا لم يتوفر هذا الشرط، وهو شرط، يُشير إلى دخول عالم النص (الذَّات) بتجرد عن كُل التأوِيلاَت القَبْلِيَة، وحتى (القِرَاءات) ومن تَمَّ فكيف سنقرأ، مثلاً، هذا الكَلام، وهو للحلاج[2] :

- «على دين الصليب يكون موتي.
- «المعرفة وراء الوراء

وراء المدىٰ

ووراء الهِمة

ووراء الأَسْرار

ووراء الإِخْبار

ووراء الإِدْرَاك

هـذه كـلـهـا شيء لم يـكـن فكـان،

والذي لم يكن فكان

لا يحصل إلا في المكَان

والذي لم يزَلْ

كان قبل الجِهَات والصِّلات والآلات

(1) د. جودت عاطف نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ضمن سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (ص 122)، طبعة 1984.

(2) يمكن العودة إلى الطواسين وبُستان المعرفة لابن منصور الحلاج، أعد النصوص وقدم لها، رضوان السح، دار الينابيع للنشر والتوزيع، دمشق ــ سوريا، (ط 1-1994).

كيف تضمنته الجهات
وكيف تلحقه النهايات

- «منك دَعاني ما دَعا
فجئته بِلا أَنا
جئت إِلَيْكم بِكُم
فصرتُم لي وَطَنا.

وقول عبد الجبار النِّفَّري في «موقف المحضر والحرف»[3] :

- «أوقفَني في المَحْضر وقال لي الحرف
حجاب والحجاب حرف.
- «وقال لي إنَّما خَاطبت الحَرف بلسَان
الحرف فَلاَ اللِّسان شهدَني ولا الحرف
عرفني
- «الحرف سترة
- «وقال لي الحرف لا يَلج الجَهْل
ولا يستطيعه.
- «وقال لي الحرف فجِ إِبْليس
- «وقال لي معنَاك أقْوى من السماء
والأرض
وقال لي معناك يبصر بلا طرف ويسمع
بلا سمع
وقال لي معناك لاَ يسكن الدِّيَار ولا
يأكل الثِّمَار

(3) يمكن العودة إلى «كتاب المواقف والمخاطبات» (م.سا).

وقال لي معناك لاَ يَجُنُّهُ اللَّيل ولا يسرح
بالنهار
وقال لي معناك لا تُحيط بـه الألبـاب
ولا تتعلق به الأسباب.

- «وقال لي العِلْم من وَرَاء الحُروف
- «وقال لي وفي الحرف الجهل والعلم
- «وقال لي إن لم تقف وراء الوصف
أخذك الوصف
وقال لـي إن أخـذك الوصـف الأعلـى
أخذك الوصف الأدنىٰ
وَقَال لـي إن أخـذك الوصـف الأدنـىٰ
- فَمَا أنت مني ولا من معرفتي.

فهذه النُّصوص وغيرها، لشعراء الصوفية تزلزل كل القراءات، وتُحْبِطُ المسبقات، وتدعو إلى توظيف منظار جديد للقراءة، أساسه النص وما تبقى يكون مجَرَّد عنصر مُسَاعِد لإضاءة بَعْض ما استعصَىٰ علىٰ الإِضَاءَة.

فاليَد الماكِرَة وحدها تستطيع أن تكشف مَحْجوب هذه النُّصوص أو تستطيع بالأحرى، أن تضيء بعض عَتَمات هذه النُّصوص، مادامت تجربة الكِتَابة عند الصُّوفية تجربة حَافِلة بالمسَرَّات وبالأسرار أو كما يقول أدونيس :

«حركة إبداعية وسعت حدود الشعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنية، أشكالاً أخرى نَثْرية عرفت في النقد الشعري الحديث بـ«قَصِيدة النَّثْر». وبدءاً من هذه

الكِتابة ينبغي أن يتغير مفهوم الشعر داخل النقد العربي، وأن يُؤسس لمنظور جَديد في تَحْديد الشِّعْر وفهمه»[4].

(4) أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، (ص 29)، الطبعة الأولى 1992.

III

مطارحات ورهانات

ماء الشعر..

• المعرفةُ، هي المرآةُ التي فيها يرَىٰ الشعر ذاتَه.
• الشعر، هو المعرفةُ ذاتُها.

هكذا بدأ الشعر في اِختبار مجاهله. فالشِّعْرُ أطلق المعرفةَ من أَسْرِهِ، لِيُحافظ على جَوْهَرِ هذه المعرفة، أعني، الجمال. الشعر، هو الجميلُ، وهذه أحدُ مجاهل الشعر الكبرىٰ، التي بها كان يُرْبِكُ تصور أفلاطونَ للأشياء، لأن في الشعر تُصبح المعرفةُ هي ما يُؤَسِّسُه الشعر، وليس هي ما بِهِ يتأَسَّسُ هذا الشِّعر.

فلا عَداء بين الشعر والفلسفة، ونقيض هذا ما يؤكده أفلاطُون أو يَصْطَنِعُهُ، لأن الجَميل (Le beau) سيظل هُو ماء الشِّعر الذي به كانت القَصيدةُ تُؤَسِّسُ لمعرفتها بالعالم والأشياءِ. حين تَأْسَرُنَا الأسطورةُ مثلا، أَيَّةُ أسطورة. ومن أي مَنْحىً جغرافي قَديم. عند السُّومَرِيِّين أو عند الإغريق. فإن الأسطورة كتفسير للعالم أو لبعض ظواهره، ليست هي ما كان يشغل بالدَّرجة الأولى (وَهُنا تَتَأَسَّسُ عَلاقة الشِّعر بالمعرفة) بل إن الشَّاعر كان مشغُولاً بتأسيس العالم كما يراهُ النَّصُّ، إما بانتصار الحق والجمال، أو بانتصار النظام على الفَوْضى كما في أسطورة (إينُوما ــ إيلِيشْ) أو في غيرها من أَسَاطير الخلق، أو بالعودة بالعالم إلى أصله (انتِصَار الفَوْضَى على النِّظام) كَما في أسطورة الشاعر المُعَاصر.

إنَّ الشِّعر بدأ بتَأْسيس مَعْرِفَةٍ عن العَالم والأشياء، وينتهي اليوم بِتَدْمِيرِ المَعْرفة بالعالم والأشْياء.

فالشعر حين يُؤَسِّس لشيء أو يؤسس شيئاً، فهو في هَنْدَسَتِهِ لمعمار ما يبنيه يترك معالم خرابات تَحْتَمِلُ ضرورتها.. وهذا ما يفعله الشعر اليوم بمعارفنا، ولذلك اِرتبط الشعر في المعرفة الدينية بالْغِوَايَةِ.

فالخليل حين كان يَكْشِفُ عن نظامِ بناء النص القديم عروضيا كان يَتَوَجَّهُ بالشِّعْر نَحْو دَمَارِهِ، وينظر إليه كأثر. لأننا حين نبحث في الشِّعر عن بنيات أو أَنْسَاقٍ أو أَنظمة (وهذا ما فعله الشعراء المغاربة حين قاربوا القصيدة المغربية المعاصرة. وهذا ما لم يستطع أن يفعله النقد..) فإننا نصبو بالشِّعْر إلى مجهُولاَتٍ أخرى جَديدة.

فالشَّاعِر العَرَبي القَديم، حِين وَقف على الأطْلال، اختار أن يُعيد بناء المكان من خلال الذاكرة والاسترجاع. ويُمكن، بمرونَة متَحَفِّظة، القول، باستدرَاجِ الخَيال.

أمَّا الشَّاعر المُعاصر، فقد اِسْتَلَذَّ النُّقصان، واختار الهَدم كصيغة لِرَجٍّ وَفَضْحِ الثَّبات، فَكان الجمِيل بإيقَاعَاتِه ومُتَخَيَّلاَتِهِ، هو أحد أَبْهَى مَلاَذَاتِ الشَّعْرِ. ولا أقول القصيدةَ. حتى أَضَعَ الأشياءَ في مُنْعَطَفَاتِهَا.

فمفهوم القصيدة يرتبط بالإطار العُروضِي للشِّعر. بالقِيَاس والتَّنَاظُر، وبه يُسَيِّجُ مَآلاتها[1].

---

(1) في اللسان تتعدَّدُ معاني مادة «قصد». فهي تأتي تارة بمعنى **الاستقامة** «وعلى الله قصد السبيل». وتأتي تارة أخرى بمعنى **السهل المستقيم** «طريق قاصد» و**السهل القريب** «سفر قاصد». وتأتي أيضا بمعنى **العدل**، والقصد بمعنى **الوسط** =

فهو سياج يَأْسَرُ انطلاق النَّص. وهذا، أَحَد أَعْظَم مَآزق ما نُسمِّيه بـ«قَصيدة النَّثْر». تَآلُف غَير مفهوم، وغير مُبَرَّرٍ. حين أُثِيرُ هذا الإشْكَال أُريد أن أَسْتَدْرِجَكُم إلى الشِّعر هكذا. بهَذه الإنسيابِيَّة الرَّائِعَة، ٱلَّتي تَأْتَلِفُ مع عُزلتها، وانْطِلاَقِيَتِهَا الشِّعر كَأُقْيَانُوسٍ.. ذلك النَّهر العَظِيم الذي يَحْتَضن العَالم ويدور حَول أَطْرافه التي تُشرق منها الشَّمس والنجوم ثُمَّ تعودُ فتغرب فيها، وهو الذي يحوي أسراراً وَغَدَا معنى في أعماقه(2).

= **بين الطرفين**. وكذلك بمعنى **الاعتدال**، والقصد في الشيء خلاف الإفراط، وكذلك **الاستواء**.

«والْقَصِيدُ في الشعر **ما تَمَّ شطر أبياته**، وفي التهذيب : **شطرا بنيته، سُمي بذلك لكماله وصحة وزنه**».

ويقول ابن جني بأنَّ «**ما تَمَّ** من الشعر **وتوفر** آثَرُ عندهم **وأشَدُّ تقدُّماً في أنفسهم مما قَصُر واختَلَّ**..».

و«الْقَصْدُ : **الْكَسْرُ** في أي وجه كان، تقول قَصَدْتُ العُود قصداً كسرته، وقيل، هو **الكسر بالنصف**. قصدتُه أقصدُهُ وقَصَدْتُه فَانْقَصَدَ وتَقَصَّدَ» وتقصَّدَت الرِّماحُ أي «تكسرت وصارت قِصَدا أي قِطعاً».

فهذا التعدد في معاني مادة «قصد» كما يورده ابن منظور في لسان العرب، فهو يخضع لنسق بناء النص الشعري القديم والتقليدي، الذي اِختار كلمة قصيدة لتدل في مختلف معانيها على ما يمثله شكل القصيدة من تناظر وتواز واعتدال ويُسْرٍ في البناء، وأيضاً بما يُمثله هذا النص من تقطيع على مستوى الأبيات «كل بيت نسيج وحده» كما يقول ابن خلدون. ثم تعدد في الأغراض وفي الموضوعات... إلى غيرها من إيحاءات ودلالات. وهذا كله، في نظرنا، يتعارض ومفهوم الشعر وبناؤه كما في بعض الشعر الحديث وفي الشعر المعاصر، الذي لم يعد مفهوم القصيدة يستوعب كل اختلاجاته.. وهذا سيدفعنا، إلى التفكير في مفهوم البيت وفي مفاهيم أخرى، من زاوية التفكير في شَكْلَيْ بناء النصين القديم والحديث.

(2) الدكتور ثروت عكاشه، «الإغريق بين الأسطورة والإبداع»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة 1994، (ج 15، ص 192).

الشِّعْر وكفى. هذا المُتَّسَعُ الذي فيه يُمْكن أن تُصبح القصيدةُ مُجَرَّد إمكان ضِمْنَ فائض من الإمكانات التي يَسْتَثْمِرُ فيها الشَّاعر كل معارفه، ويتقاطع فيها مع كل اللغات والإيقاعَات، ويُخْرِجُ بالتَّالي مُتخيله من أَسْرِ القصيدة، كما نَظَّرَ لها بعضُ الشاعريين العَرب، وكما تُحَدِّدُ شَطْرِيَتَهَا معاجم العرب، والبرنامج النظري للقصيدة.. قَصَدَ العُودَ، قسمه شطرين.. فما هما شطرا النَّثر الذي يلبس قميصَ القصيدة ؟ وما هما شطِرا الشِّعر الذي يَنْسَابُ رحيماً، عظيماً كالماءِ ؟

في الشعر المَغْربي المُعاصر، يُصبحُ مفهومُ النَّصّ، هو المفهوم الجديد بالشِّعْر، وإلاَّ بماذا نُبَرِّرُ مفهومَ «النَّصّ الدينِي» و«النَّصّ الصُّوفي» لولا قُدرتَهما على اختراق العادة. فهي نصوص قَطعت مَع المَأْلوف، وشَرَطت أُفُقَ إبداعيتها بما هو شعري، ولا يهمني هنا مفهوم الإعجاز.. أو الغرابة. لأنني أريد مَرَّةً أخرى أن أستدرجَكم معي إلى الإِبْداع، إلى الخيالات البَاهِرة التي تجد في الشِّعر، وفي نَصِّيَتِهِ أو في شعريته، مقومات اِنطلاقها إلى إيقاعات الشعر، هكذا بصيغة الجَمع.

في الشِّعْر المَغْربي المُعاصِر يَنبغِي أن نُعيد ترتيب شَجَرة الأنْساب وهذا، مَشْروط في نظرنا بضرورة قراءة هذا الشعر بِتَجَرُّدٍ من الأحكام النَّقْدية السَّائِدة، فهي محاكات بليدة لهذا الشعر. يَنْبغي أيضاً، أن نتخلى عن مَفاهِيم عَاطِلة وَمَيِّتَةٍ كَمَفْهوم **الفحولَة والجهاد، وأول وآخر الشُّعَراء**.. أعني مفهوم الطَّبقات، هَذه كلها تجْديفات ليس لها ما يُبرِّرُها.

فلنفتح إِذَن جُرح الشِّعر المُعَاصر بالمغرب على مَائِهِ. ونختبر شعريته خَارج المَفَاهِيم الكسولة، وأن نقرأ الشعر بمَائِه، أي بأَصل وُجُوده وأعني، الشعر الذي هو المعرفةُ ذاتُها.

الحداثة المعطوبة

(1)

لا أتصوَّر أَبداً، وجود حداثَة، دون وجود شُروط موضوعِيَّة لتحقق هذه الحداثة، أو مناخٍ مُناسب، فيه تتنفس الحَداثة هَواءً نَقِيّاً، به تقي رِئَتَيْهَا من كل الأعطاب المُحتملة.

كما لا أتصور أن هذه الحداثة الَّتي أصبحت شعاراً لكثير من المُمَارسات الكتَابِيَّة موجودَة، كفعل وكرؤيا أو كسلُوك وحَيَاة دون وُجود اِستعداد حقيقي للخروج بهذه الممارسة من مأزق مَّا، إلى مرحلة فيها تكون الرِّهانات مبنية على وجود ذلك الفعل وتلك الرؤيا أو الحياة.

كل هذا في نظرنا، ولا يعنينا هنا إلا الحديث عن الشعر تحديداً، ينبغي أن يكون مشروطاً بوجود مُمارسة شعرية ذات مشروع أو ذات رؤيا. وهذا بدوره ينبغي أن يكون مشروطاً بِإِحْسَاسٍ هذه الممارسَة بمآزقها وانحساراتِها، لأن هذه المآزق وتلك الانحسارات هي الكَفيلة بوَضْع الشَّاعر أمام الأسْئِلة الكُبْرى الَّتي تَضَعه أمام ذاتِه، أو بِالأَحْرَى في مُواجهة ما يكتبه حيث تُصبح لحظة المُوَاجَهة هي لحظة المُساءلَة الضَّرورِيَّة لاختبار قُدرة هذه المُمَارسة على مواجهة أعطابِها وانشقاقاتها وَتَصَدُّعَاتِهَا. من هنا بالذات، تبدأ الحداثة في اختراق

ممكنات مآزقها واختبار معابرها، بحثاً عن لحظة إبداع حقيقية، بها تستطيع القصيدة مثلاً، أن تنجو من التَّقليد أو من حداثة تُرَاوِحُ مَكانها، وتَفْتَح بذلك، أُفُقاً آخر لكتابة لها معاييرها، وممكناتها التي تُراهن دائماً على الوجود خارج كل الأشكال، كتابة تضع نفسها في مَهَبِّ كل الاحتمالات، لأنها لا تُراهن إلا على فشلها وإخفاقاتها وهي كتابة لا تقي نفسها بشكل مَّا، بقدر ما تَنْكَتِبُ في العراء لا لباسَ ولا ثَوْبَ لَها.

إن حداثة من هَذا القَبيل، لا تأتي هكذا من خارج سياقاتها التاريخية والاجتماعية.. لا تسقط فجأة من السماء أو تحملها رياح مَّا. إن هذه الحداثة، بهذه الرِّهَانات كُلِّها، إنما هي حداثة، قبل أن تنخرط في مجهولها، فهي تختبر معلومَها، وتُسَائل وتنصت لهذا المعلوم الذي نعني به، ما به تَكْتَسِي وَضَاءَتَهَا، أي تلك الحداثة التي اِختبرت مآزقها منذ أكثر من أربعة قرون، وغسلت لُغتها ومُتخيلها بنداء كانت الذات مصدر خفقانه وَتَصَدُّعِهِ، «**باختبار صلاحية أو فساد قيم وسُلوكات وأفكار وتصورات وذهنيات ذلك الكائن القديم، ونختبر بالتالي قُدرتنا على اِستيعاب حاجتنا إليه، أو رفضنا العارف، لكل آليات تفكيره وانتاجه**»[1].

فأَبو تمام، مثلاً، لم يكتب شعراً مُختلفا لأنه أراد أن يخرج عن لغة العرب، أو أراد أن يحتفي بإشباعات ثقافته، فهو شاعر انطلق من مشروع، بَنَى معابرَه الأساسية على مآزق والخسارات ممارسةٍ

---

(1) يمكن العودة بهذا الصدد إلى كتاب «ما بعد الحداثة، انفجار عقل أواخر القرن النص : الفُسحة المضيئة» للدكتور سامي أدهم، منشورات دار كتابات، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى 1994.

شعرية سابقة عليه[2] ثم بعد ذلك جاءت الذات لِتُعْلِنَ عَن جنونها، مُحتفية بمكرها، غير عابئة بمآل خِطابها. فكانت حَداثة هذا الشاعر العظيم، حداثة تَنْكَتِبُ في غَير زمنها، وتخترق الزمن بمفهومه الفيزيَائِيّ، لتنخرط في زمن شعري، هو زَمنٌ في اختراقه، يُشبه المَاءَ الذي يُعيد تشكيل الأشياء وترتيبها دون سابق نظامٍ.

حداثة من هذا القبيل، ليست حداثة مَعْطوبة، لأنَّها سَيَّجَتْ مجهولَها، بمآزق وانشقاقَات خِطابات وشعريات اشتغلت بإمكانات الماضي ثم سافرت في مجاهلها، حتى بما به تَكْتُبُ ذاتَها.

هي هكذا.

لاَ تَرْسُو عند ميناءٍ مّاً.

فهذا إذن، شاعرٌ يسير. فهو مَشَّاءٌ نَحَتَ شكل كتابته من خارج كل الأشكال، فَصَاحِبُهُ لِتَتَأَكَّد.

(2)

ما بعد الحداثة أو الـ«Post-modernisme». هذه، أحد المعابر التي تُؤَسِّسُ لها إخفاقات شعرية أخرى (حتى لا نُوَرِّطَ حديثنا في غير سياقاته) في عُمقها، فهي تحتمي بانشقاقات ومآزق وشعريات الحداثة. والذين يُراهنون على شعارات من مثل هذا النوع، ونقول شعارات، لأن الأمر في الشعر العربي تحديداً لا يخرج عن حدود هذا المفهوم أو الممارسة كشِعَار، وهذا محكومٌ بمآزق اجتماعية وسياقات تاريخية..

(2) وهو ما نعمل على توضيحه أكثر في الورقة المعنونة بـ«فراشات أبي تمام» وهي الورقة التالية لهذه المُطارحة. أنظر صفحة 70 وما بعدها.

أقول شِعَارات من مثل هذا النَّوع، لا نجد لها تَحَقُّقَاتٍ عَلَى مستوى الممارسة الشِّعْرية، لأن جُلَّ الذين يختفون وراء هذا الشعار فهم يُعانون أزمة مُضاعفة وإخفاقات لا متناهية. أعني أنهم ماتوا في التراث وعَصَفَتْ بهم حَداثاتُ الحداثَةِ، فَوجدُوا مظلة مَا بَعْد الحَدَاثة، هي الدِّرْعَ الذي بِهِ يَقُونَ رؤُوسهم من ضَربة شَمْس مُحَقَّقَةٍ.

هذا النوع من الهروب إلى الأَمام، هو اِجْتِثَاثٌ لِلذَّاتِ من صُلْبِ نداءاتها، وانخراطٌ في وَهْمِ شعرياتٍ تبني ممكنات كتابتها بلغة بَارِدَةٍ، تستعرضُ جُملها كما اتفق.. بدعوى أنها سُريالية تارة وبدعوى أنها، ما بعد حداثية تارة أخرى، دون أَنْ تُسَائِل مصائر هذه النظريات ومآلاتِها. لأن السريالية تحديداً، هي سلفية حداثية، أعلنت عن مآزقها في تنظيراتها ذاتها، أو هي بالأَحْرَى، حالة كتابةٍ، آلياتُ اِشتغالها راهنت على حدود اِنْكِتَابِهَا قبل بداية السريالية ذاتها.. أي منذ تهريب تاريخها السِّري الأول، أعني الدادائية[3].

فما بعد الحداثة، أو سريالية الرهانات الخَاسرة (أسميها هكذا لأنَّ **كل الكِتابات الجَديرة بالانتباه والتأَمُّل، توجد في صُلْب السريَالِيَّة كما تُوجد في صُلبِ الرومانسية، بالبُعد العميق للكلمتين وللممارستين)**

---

(3) - Le surréalisme. Alain Lewi. Ed. Pierre Bordas et fils. 1989. p 19-25

ويمكن العودة أيضاً إلى كتاب جون لوك راسباي :

- Les surréalistres une génération entre le rêve et l'action. Ed. Gallimard 1991

الفصل المعنون بـ«السوريالية والدادائية».

ما هي في نهاية المطَاف إلاَّ **حَدَاثة مَعْطُوبة**، لأنَّها تُراهِن على خط سَير ظلالها، دُون أن تنتبه إلى دوران اتِّجَاه الشَّمس..

فارفع قُبَّعَتك إذن

تَحِيَّةً

لهذا الخراب العظيم.

فراشات أبي تمام

- «مُتَوَقِّدٌ مِنْهُ ٱلزَّمَانُ وَرُبَّمَا
  كَانَ ٱلزَّمَانُ بِآخَرِينَ بَلِيدَا»
- «وَمَنْ يَرْجُ مَعْرُوفَ ٱلْبَعِيدِ فَإِنَّمَا
  يَدِي عَوَّلَتْ فِي ٱلنَّائِبَاتِ عَلَى يَدِي»

(1)

لم يكن أبو تمام شاعراً يدعو إلى الحداثة، و لم يكن مشغولاً بكتابة قصيدة حديثة. فأبو تمام كان مشغولاً بالشعر. القَصِيدة عنده هي لحظَة امتحان، فِيها كان الشاعر يحتفي بإخفاقاته. وحتَّى لا يصير العالم مُجرَّدَ اِنْعِكاس مَقْلوب في متخيل القَصِيدة، فإنَّ يَد أبي تَمام، كانت بمَهَارة قَاسِيَةٍ تَحْبُكُ اِنشقاقات مُتَخَيَّلِهَا وتصبو إلى المُزَاوَجَةِ بين الضِّدّيْنِ في أُلْفَةٍ مُتناهِيَةٍ، حَتَّى لا يبقَى العالم هو العالم، وحتى لا تَصِير القصيدة مجرد اختبار لغُوي، أو محض كلام بالأحْرَى.

(2)

القصيدة عند أبي تمام، مُختبر حداثة، ومفهوم الحَدَاثة هُنا ينبغي أن ننظر إِلَيْهِ في سياقاتِه، الِاجتماعية والثقافية وحتَّى الدينيَّة والعِرقية... ولا يعني مفهوم الحداثة هنا، ما هو مُتداول اليوم، أو ما أصبح بالأحْرَى مُتداولاً، منْذُ أواخِر القَرن المَاضي، وبِدَايات هَذا القَرْن.

عِنْدَ أَبِي تَمام، يَتَعَيَّنُ مفهومُ الحداثة بالنص، وبالبرنامج الشِّعْري الذي كان الشَّاعِر به يَصُونُ قَلَق القَصِيدَة، وَيُعَيِّنُ تَصَدُّعَاتِهَا. وتبْقَى بَاقِي العَنَاصر الخَارِج نَصِّية، هِيَ إِحْدَى مَآلات اِختبار النص لإِكْرَاهَاتِهِ، إما بمُراوغَتِها أو بِمُرَاوَدَتِهَا، وهذا، ما كان يَحُضُّ الشَّاعِرَ على السَّفر في مجهول نِداءاتِه.

بِالنَّصِّ إذن، تَتَعَيَّن الحَدَاثة عِنْد أَبِي تمَّام (فَهِيَ فِعل ومَمَارَسَة) وهذا، يعني أن حداثة أبي تمام هي حداثَة شِعْرِيَّة بامتياز. ولعلَّ سِرَّ اِستعصاء قراءة شعر أبي تَمَّام، يَعود في بعض جوانبه إلى كَون

القصيدة عنده تَنْكَتِبُ مُكْتَفِيَةً بذاتِها، الواقعُ فيها، وأعني الممدوح أو المَرْثِيّ، أو حتّى الشخص موضوع الهِجاء، ما هو إلا أحد مآلات اِختبار النَّص لإكراهاته. فشعرية أبي تمام، ليست شعرية خطِّيَّةً أو خَيْطِيَّةً (Linéaire) فهي شعرية تَشَظٍّ وانشطار. أعني، أنها تُفَتِّتُ قارِءَها وتدعوه إلى تأمُّل العالم بصورة أقرب إلى اختبار خدوش وجِراحات هذا العالم.

إنَّها قصيدة تَوَتُّراتٍ، لا تُعطي مفاتيحها بسهولة، وهي قصيدة، في سَيْرِهَا تمحو آثار عُبورِهَا، لأنها قصيدة لا تُعَيِّنُ مطلعها. فهي تُلقي بقارئها في مجاهلها.. وفي فراغات أعطابها، ثُمَّ تَلِينُ بَعد ذَلك.

(3)

حين يمدح أبو تمام خليفة أو أميراً، أو حين يرثي شاعراً أو صديقاً، فهو يضيىء فُسحة النص بهذه الإكراهات، حمايةً للنَّصّ من الفَقْدِ الكُلِّي لـ«المعنى»، ولو أن المعنىٰ عند أبي تمام هو أحد إكراهات النص الأخرىٰ. فالأمير ليس هو الأمير، والشاعر ليس هو الشاعر، بل هما كائناتُ القَصِيدة ومعابِرُها، الَّتي بِهَا تَصُونُ فَدَاحَةَ خُرُوجِهَا.

(4)

فهو «رأْس في الشِّعْر» و«مبتدىء مذهب».

بهذه الصفات وبغيرِهَا، عَمَّدَ النقد جهودَ أبي تمام، وطريقته في اختيار كلامه، وصوره، وتراكيبه. فأبو تمام وحده كان جديراً بهذا التعميد، لأنه لم يَكْتَفِ بِأَسْرِ قصيدته في غرض واحد، ولا في الاكتفاء

برفض الأطلال والبكاء.. فهو اختار أن يُخلخل نِظَامَ القصيدَة، لُغَتَهَا، ويخترقَ مَاءَهَا. أعني أنه اختار الجوهر، ولم يَعْبَأْ بظَاهِرِ القصيدَةِ.

فعبقرية أبي تمام، وبعض شعراء الحداثة الذين انتسبوا إلى أُفُقِ رؤيته، تقع في قُدرة هؤلاء، ويعنيني هنا، أبو تمام، على فتح أُفُقِ القصيدةِ، ووضع نظامها كاملاً في مَهَبِّ الخطر.

هذا الوضع، لم يكن مُمكناً تحقُّقُه لولا خبرة أبي تَمَّام، ودرايته بشعر من سَبَقوه، وسَعَة معرفته بما يحكم شعر هؤُلاَء وما به تُسَيَّجُ قصيدتُهُم نظامها، ولهذا قيل **إنه أوَّلُ مَنْ أَعادَ النَّظر في شعر العرب.**

فالخبير بالذهَب، ليس كَالْمُوشَّىٰ بأساويرِهِ، لأن الأمر في الحالة الأولى يتعلَّق بعين في بياضِها يَلِينُ مَاءُ الأصل وَيَصْمُدْ. أما ما تَبَقَّى فهو تَنَكٌ أو ما يُعَادِلُه..

وأبو تمام من عِيار هؤلاء الخبراء، ومن سلالةٍ شعريَّة تتحرَّك فِي «صَيْرُورَةٍ تَظَلُّ مُسْتَقْبَلاً» كما يقول أدونيس.

(5)

فَهْوَ طِينَةٌ مِنْ لَهَبٍ
وَشِعْرُهُ جَمْرُ

كُلُّ
ٱلْفَرَاشَاتِ
فِي مَهَبِّ نَارِهِ تَضِيعُ.

حُدود الاختلاف / ومنطق الإلغاء

(1)

شعرياً، حين نقرأ قصيدة مَّا، فإننا نبحث فيها عن كلام مختلف وعن رؤية، ضمنها تتأطر تجربة النص، وبها تحتمي، حتى لا يصبح الكلام مُجرَّداً من قيمته الإبداعية والفنية، أعني الجمالية، ويصبح الاختلاف بالتالي لا مبرر له.

(2)

ونعني هُنا بالكلام المختلف، الانتقال بالنص، من مجرد خطاب تَعْيِنِيٍّ يقوم على تعيين الأشياء ووصفها، إلى خطاب يُرْهِصُ ويُشير، تاركاً خلف إشاراته بعضَ ضَوْءٍ كلما اقتربنا منه جَذَبَنَا إلى عتمة أشد خطراً وحُلكة من ذي قبل.

ولهذه العتمة مسالكها، ونعني بها :

ــ اللغة

ــ والخَيال

ــ ثم آلإيقاع باعتبارِه اللُّحْمَةَ السَّدِيمِيةَ والسحرية، التي بها تَنْسَدُّ مساربُ النص، وتتواشجُ مسالكه ومهالكهُ دون أن يُفضي بعضُها، بالضرورة، إلى بعضها الآخَر..

(3)

يهمنا هنا تحديداً، الحديث عن الإيقاع بشكل خاص، لأنَّ مشكلة التعامل مع النص الشعري تتحدَّدُ، في كل الكتَابَات والنِّقاشات، بهذا العُنصر، كعنصر إيجابٍ أو سَلْبٍ. حين نقول الإيقاع فنحن لا نعني به الوَزن، لأن هذَا الأخير، هو أحد العَنَاصر الجزئية المكونة للإيقاع باعتباره «دال أَكْبَر» كما يقول (هـ. ميشونيك).

فالإيقاع، لا يتحدد إذن، بالتعريف القَديم «الكلام الموزون والمقفىٰ..» ولا يتحدَّدُ بقواعد تُخْضِعُ النص إلى نسقها وبها يَستضيء النَّصّ، لاغِياً كُلَّ ما لا يستجيب للقاعدة. إن الإيقاع أوسع من العروض وأكبر منه. وفي هذا نجد صدىً لأبي العتاهية «أنا أكبر من العروض» وهي قولة لا يمكن فهمها واستيعاب بُعدها، إلاّ ضمن هذا السياق.

(4)

بناءً على هذه الإشارة المُقْتضبة، يتعين علينا أن نُوضح نقطة ماتزال تبدو غَير وَاضِحة لمن يقولون اليوم بـ«كلاسيكية الشعر الحر» ويعنون تحديداً قصيدة التفعيلة مقابل قصيدة النَّثْر[1].

---

(1) فخري صالح، جريدة القدس العربي، العدد 1012، السنة 1992، وفي هذه المتابعة الصحفية يحاول فخري صالح أن يضع ما يسميه بقصيدة النثر (وهو موضوع سبق أن ناقشناه فيما سبق) في مقدمة الشعر، أي في مقدمة ما قرىء من نصوص في ملتقى جرش الشعري، في مقابل قصيدته التفعيلة التي يربطها بالمنبرية.

فقصيدة التفعيلة عند بعض الرواد، وتحديداً في نصوصهم الأولى يمكن أن تخضع لهذا الحكم، فالبدايات لا تنفلت من المآزق والتعثرات ولكن، حين نَعود إلى قراءة بَعْض التَّجارب الشِّعرية لبَعْض الرُّواد، فإننا نُفَاجأ لاَ مَحَالَةَ، بالتحولات الإيقاعية الأساسية التي أَظهرت أن التفعيلة لم تُستنفذ، وأنها حين تُحَاطُ بِيَدٍ مَاكِرَةٍ، عَارِفَة بِحُدُودِ وَمَهاوي الخَطَر، فإنَّها تتفجَّر كينبوع مَاءٍ، لا يُعْرَفُ كم جَدْولاً سيشق، وإلى أي مدىً سيصير، وفي تراثنا الإِيقَاعِي العَربي، هناك أشكَال إيقاعية كثيرة لا تخضع لِلْعَدِّ والقياس، ماتزال أرضها بكر، إذا لم نقل مجهولة لم تُكتشف بعد.

فهل استنفدنا إذَن، كل الإمكانات التي تُتِيحها بعض هذه الأشكال، وهل اختبرنَا حُدُود الخَطر فيها، وفي التفعيلة ذاتها ؟ فالأسْئِلة قد تتوَالَد إلى ما لا نِهَاية.. لكن، ما يؤرِّقُنَا، هو قُصُورُ القَول بالتجاوز، حين يصير هذا التجاوز ادِّعاءُ اكتمال فيما هذا الاكتمال، يشير إلى نُقصانٍ، وبهذا النقصان يتعين.

(5)

فالخليل بن أحمد، وهو يُنصتُ إلى الشعر العربي، ويستنبط منه التوابِثُ الإيقاعية المُشْتَركة، استعصَت عليه ــ كما على غيره ــ كثير منَ النَّمَاذِج، وأَرَّقَتْهُ، لأَنَّها تحتمي بهذا المشتَرَك، وبه تتجَاوَز عتبة السابق، إلى المتغير والمختلف.. وأعني هنا، تمثيلاً لا حصراً، مجمهرة عبيد بن الأبرص، الشاعر الجاهلي. التي بَدَتْ فيها ــ كي تستقيم في يَدِ الخليل ــ الجَوَازات لا حُدود لها. ولصياغة القاعدة بدقة، ستُعتبر

هذه الجوازات ـــ باعتبارها حدّاً من حدود الخطر ـــ من نواقص الشعر، وأعطابه !! وعنصر تقليل من قيمة الشاعر وقيمة شعره !!

وهذا العَطَب في رَأْينا، أحد عَناصر الإيقاع، ومكون من مكوِّناته، وحدٌّ من نمطية التفعيلة وتعاقبها الناشز. ويمكن اعتبار التَّعَالُق بين التَّفَاعِيل، أو الخُروج من تفعيلة إلى أُخْرى أو من بحر إلى آخر (الدوائر الشعرية مثلاً) إحدى هذه الإمكانات، التي تسمح بترويض الإيقاع الخليلي وتحويله في اتجاه مُخْتَلف تَماماً.

فالخليل لم يضع قواعدَ للشعر، فهو مُجَرَّد كَشَّاف لجُزُرِ هذا الشعر، وهذه الجزر حينَ يَتِمُّ استغلالها بطريقة عَارِفَةٍ أو حين تُمسكها يَدٌ مَاكرة، فإنها تبنيها وتحولها إلى مساحة لِتَلَقِّي هواء نقي ومُخْتلف.

(6)

أَتْرُك النَّموذَج الأَنْدَلُسي، الموشَحات بشكل خاص. وأترك بَعْض نَمَاذج ما سُمِّي بشعْر الإنْحِطاط.. لأُسَلِّمَ بأنني **لست ضِدَّ قصيدة النَّثر، كما لا يمكنني أن أعتبر قَصِيدة النَّثر هي المآل الذي بِهِ يَجِب أن نحتمي كي نكون حداثيين أو ما بعد حداثيين.**

فَكما أن الكَثِير من شِعْر التفعيلة هو مجرد نَظْم، فالكَثِير من قصائد النثر خالية من كل اختلاجَات الشِّعْر وارتعاشاتِه. ولهذا الاعْتِبَار فأنا من الَّذِين يخاطرون بكتَابَة النَّص المُرَكَّب، الذي لا يحتمي إلا بسَدِيمِيَتِهِ، وبمهاوي خطره.

فالنثر قد يُصبح في النص المركب هو أحد مكونات الشِّعْر

وَمَلاَذَاتِهِ، فيما المكونات الأخرَى تشتغل مُتضامنة فيما بينها.. ولا أحَدُّهَا هُنا باللغة والخَيال.

أعْتَقِد أن الإمكَانَات البَاهِرَة الَّتِي يُمكن أن يزخر بها نص كهذا لا يمكن أن نجدها في نص يسير خَطِّيا وفق قوانين تُفْرض على الشعر من خَارجه، كما لا يمكن أن نجدها في نص يَنْكَتِبُ بالصُّور، وَبالصُّوَرِ فَقَط.

(7)

ولعلَّ في تَجْربة الكتابة الصوفية، يبدو منطق الإقصاء والإلغاء لاَغِياً، لأن المتصوفَة ـــ الشُّعَرَاء، أَدْركوا خَطَر انسِدَاد تجربتهم ضِمْن شَكل واحد، فكان انفتاحَهُم على أشكال وتجارب إيقاعية مختلفة، وصلت بهم حَدَّ تجريب قصيدة النثر، دون أن يُسَمُّوهَا.

فاستثمار كل الإمكانات وتجريبها إلى حَدِّ كِتابة البَيَاض ـــ حين يَدعو نِدَاء النَّص إلى ذلك ـــ يُعتبر في نظرنا ضرباً من التقصي الذي به وحده يُمكن الحديث عن حداثة أو أصالة تجربة ما. وَللتَّجريب خَطَرُه..

فلبيكَ عِندمَا يُنادِينِي المَجْهُول والخَطَر، كما يقول جبْرَان.

محتويات الكتاب

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

هَذَا الكِتَابُ

في هذا الكتاب، تَتَوَالَى نِدَاءَاتٌ، هي نِدَاءاتُ الشِّعْر. أسئلة، وقضايا مشروطة بِمُسْتَحِيلاَتِ هذه النِّدَاءَاتِ. بحداثة تُسائِلُ مَآزِقَهَا، وتشرط وجُودَها بهذه المآزق ذاتها.

ليست الحداثة هُنا، بالفهم الذي نسعىٰ لِتَمَثُّلِهِ وَلِاسْتِدْرَاجِ بعض اِشْتِبَاكَاتِهِ، هي حداثة قَطْعٍ مع الماضي، أو البدء من نُقطة مَّا في مَجْهُولاَتِ حاضرنا.

فالحداثةُ في هذا المقام، هي «اختبار صلاحية أو فساد قيم وسلوكات وأفكار وتصوَّرات وذهنيات ذلك الكائن القديم» وهي أيضاً اِختبار «عَارِفٌ» لِرُؤَانا وتصَوُّراتِنا وِلمَا بِهِ تَرْتَطِمُ هَذِهِ الرُّؤَىٰ والتصورات من مآزق وأعطاب، بدونها، لا يمكن أن نُدرك أو نفهم كيف يمكن للحداثة أن تكونَ، أو تظل صَيْرُورَةً في اتِّجَاهِ الْمُسْتَقْبَلِ.

الثمن : 20 درهما